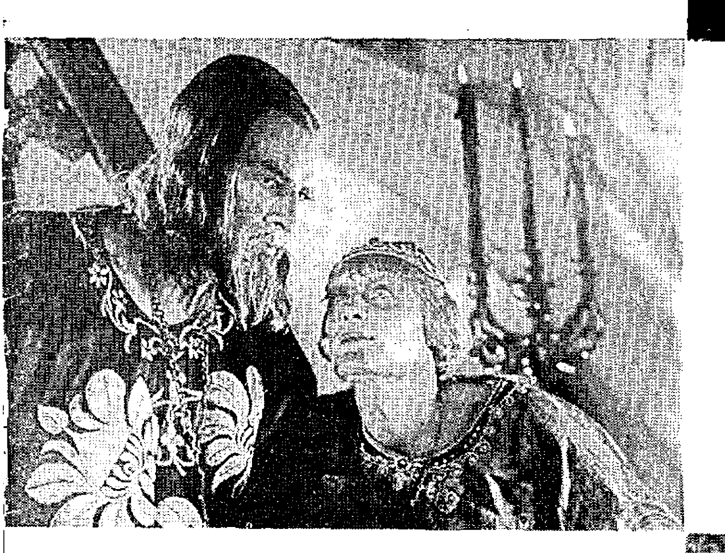
CAHIERS
DU CINÉMA



111 **JOSEPH LOSEY** 111





NOTRE COUVERTURE

JOSEPH LOSEY

Ne manquez pas de prendre page 54

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

SEPTEMBRE 1960 — TOME XIX — N° 111

SOMMAIRE

JOSEPH LOSEY

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma

146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC JOSEPH LOSEY



par Michel Fabre et Pierre Rissient

— *Votre mise en scène est une expérience du réel. Ne pensez-vous pas que cette expérience sera plus complète sur l'écran que sur une scène ?*

— J'ai commencé à faire du théâtre sans en attendre une quelconque expérience. Je ne songeais même pas à y faire carrière. J'ai étudié le théâtre, le cinéma non, mais mon activité théâtrale m'a bientôt amené à m'occuper de films documentaires et j'ai commencé à monter des films éducatifs à partir de films hollywoodiens déjà existants. J'ai dû voir et étudier sous tous les angles des centaines de films. Mais je dois dire que, même alors, je

ne songeais pas à faire des films. Ce n'est que lorsque je fus appelé à Hollywood pour travailler vraiment dans le cinéma, que je m'intéressai réellement à cette forme d'expression et que je commençai à la préférer au théâtre. Mais, pour répondre à votre question, je pense que oui. Une grande partie de mon travail au théâtre, le *Living Newspaper* par exemple, n'avait d'ailleurs que très peu de rapports avec le théâtre tel qu'on le conçoit habituellement.

Brecht.

— *Votre collaboration avec Brecht vous fait considérer par certains comme un de ses disciples...*

— En fait je n'ai jamais prêté grande attention aux théories théâtrales ou cinématographiques. A l'époque où je mettais en scène *Galileo*, on parlait beaucoup des théories brechtiennes et on commençait à leur consacrer un certain nombre d'études. J'en ai lu la plupart, mais mon expérience personnelle du travail avec Brecht me permet de dire que Brecht lui-même n'a jamais suivi ses théories de façon rigide. Elle lui étaient peut-être utiles pour écrire, mais il les suspectait au moins autant qu'il les respectait. En ce qui concerne les acteurs, par exemple, il se servait de tout ce qui pouvait vraiment servir : si la méthode de Stanislavski convenait, très bien, mais s'il jugeait plus utile une approche tout à fait extérieure de l'acteur, sans essai intérieur d'aucune sorte, c'était ce moyen qu'il employait. En ce qui me concerne, je n'ai jamais approché une œuvre, mienne ou non, avec une théorie en tête. La théorie est certainement très utile aux critiques, mais je ne pense pas qu'elle le soit aux cinéastes au moment où ils doivent décider de leur mise en scène. Comme je l'ai déjà dit, je connais assez bien les théories théâtrales, — très peu, pratiquement pas du tout les théories cinématographiques. J'ai vu dans mon enfance pas mal de classiques, les Griffith, par exemple, mais, spectateur ou metteur en scène, je n'ai jamais considéré un film en théoricien, et n'ai jamais pensé qu'il fût possible ou même intéressant de le faire.

Peut-être criera-t-on à l'hérésie, mais je n'ai, par exemple, jamais pu envisager sérieusement l'œuvre laborieuse d'Eisenstein. J'ai connu Eisenstein à New York, lors du premier voyage qu'il fit en Amérique pour y tourner *American Tragedy* ; je l'ai revu à Moscou quelques années plus tard ; j'ai assisté à certains de ses cours moscovites ; j'ai fait partie d'un groupe auquel, pendant plusieurs soirées, il a exposé toutes ses théories : je les ai trouvées pour ma part d'un ennui mortel et réellement sans intérêt. Je ne nie pas qu'Eisenstein ait apporté quelque chose au cinéma, mais ses films se révèlent maintenant pesants et académiques. Et cela tient, je crois, pour beaucoup, au fait qu'il voulait à tout prix que ses théories l'emportent sur la plus simple pratique.

La connaissance.

— *Nous avons déjà longuement parlé de la connaissance que certains héros de vos films ont d'eux-mêmes...*

— Un homme qui a vécu en conflit et qui, à un moment donné, peut se voir ou voir ce qui lui arrive, acquiert ainsi une sorte de connaissance. Prenez le personnage de *M*. Tout au long du film, il n'a pas cette connaissance de lui-même, car autrement il n'agirait pas comme il le fait, mais quand il est finalement pris au piège, qu'il ne peut plus échapper, il y a pour lui un moment de vérité totale, il peut alors dire la plupart des choses qui l'ont soudainement atteint, les communiquer ainsi aux gens qui l'entourent et par là même au public. Il en est de même du personnage de *Time* : à un certain moment, il peut se connaître suffisamment pour entrevoir, puis dire quels étaient ses motifs, pour donner une sorte d'explication de sa vie, en des termes qu'il n'avait jamais envisagés ou pu envisager aupara-



Van Heflin et Evelyn Keyes dans *The Prowler.*

vant. Quand ces personnages arrivent à cette connaissance, c'est généralement que le monde leur est définitivement fermé, qu'ils ne peuvent plus s'échapper ; leur explication tourne d'ailleurs presque toujours autour de ce que le monde a fait à leur personnalité particulière.

— *Dans* The Prowler, *il y a aussi la connaissance de tout un ordre social, devenu intérieur à Webb Garwood...*

— Garwood ne sait pas s'il aime Susan pour son argent ou pour elle-même ; il a besoin de son amour, — du genre d'amour qu'elle peut offrir — mais ses valeurs morales sont des valeurs d'argent, aussi la poursuit-il de façon très calculée, pour avoir cet argent ; une fois qu'il les a tous les deux, il découvre d'autres valeurs, et ce n'est que quand il est face au mépris de Susan, et près de mourir, à la fin du film, qu'il perçoit soudain son propre conflit intérieur, qu'il comprend les valeurs et les motifs qui le guidaient. Si vous vous en souvenez, il se tourne alors vers elle et lui dit : « *Je l'ai fait pour tant et tant, quelqu'un d'autre l'a fait pour tant et tant, et quelqu'un d'autre l'a fait pour tant et tant. En d'autres termes, voilà les valeurs du monde dans lequel je vis.* » C'est son moment de vérité, de connaissance, et c'est le sujet du film.

— *La connaissance doit être complète. En face de lui, Susan...*

— Après le meurtre de son mari, Susan a rejeté Garwood un instant, d'instinct ; ensuite elle l'accepte, complètement, comme homme, comme époux, à un niveau tout à fait différent, elle accepte de croire ce qu'il dit. Mais elle est finalement contrainte de revenir à sa première impression, à sa première attitude.

— *Vos films apparaissent comme des procès. Ils sont portés à la connaissance du public. Est-ce la raison de l'articulation théâtrale du dialogue ?*

— Oui, certainement le conflit dramatique prend cette forme particulière dans certains de mes films, peut-être même dans tous. Naturellement, tout ce que je fais est dramatisé, afin que l'on puisse faire le point ; et en ce sens, le dialogue est théâtral, pour permettre au public de comprendre ce qui se passe réellement, — par quelle voie, à quel moment certains parviennent à la connaissance, — enfin pour lui permettre de parvenir lui aussi à cette connaissance. C'était un principe chez Brecht, et le seul avec lequel je sois complètement d'accord : au moment où, chez le public, l'émotion arrête le cours de la pensée, le metteur en scène a échoué.

Le travail du scénariste.

— *Quelle est votre méthode de travail, aujourd'hui ?*

— Je crois très fortement, par expérience, qu'il est une chose bien spécifique du cinéma : un film est une œuvre collective et c'est aussi et enfin une œuvre strictement personnelle. Tous ceux qui apportent leur contribution au metteur en scène, — scénariste, acteurs, *predesigner,* chef-opérateur ou chef-monteur, — doivent lui apporter une contribution éminemment personnelle. J'aime travailler avec un acteur qui collabore. On peut tourner aujourd'hui des prises très longues si les acteurs sont capables de soutenir leur effort pendant



Stanley Baker et Hardy Krüger dans *Blind Date* ou *Chance Meeting.*

le même laps de temps. J'ai travaillé assez souvent ainsi : cela permet aux acteurs de jouer ensemble en continuité, ce qui est toujours infiniment profitable. Si le metteur en scène aime ce que fait l'acteur, s'il sait trouver qui est l'acteur, et s'il peut l'utiliser, on peut obtenir des résultats étonnants, à condition bien sûr que l'acteur sente cette confiance du metteur en scène à son égard. Par ailleurs, un scénariste ne pourra écrire convenablement s'il est complètement contrôlé par le metteur en scène ou le producteur. De toute évidence, la meilleure façon d'écrire, ou, du moins, d'approcher un scénario sera, pour le scénariste, d'en parler aussi précisément que possible avec le metteur en scène avant de commencer à l'écrire, mais ensuite de l'écrire, de l'écrire seul et d'une seule pièce. Une fois achevé, le scénario peut être conservé, réécrit ou mis en pièces, mais le matériel est là.

Seulement attention : personne ne doit outrepasser son rôle. Parfois, à Hollywood surtout, le scénario est écrit de façon si détaillée que le scénariste est tenté de réclamer la paternité de la mise en scène. D'avoir écrit les plans de façon très poussée, d'avoir épuisé toutes les possibilités de la scène, d'avoir même indiqué très précisément quels devaient être les mouvements de caméra, incite à penser que le réalisateur n'a eu pour tout travail que celui de suivre ses directives. Parfois d'ailleurs, mais rarement, Dieu merci, c'est bien là tout ce que se contente de faire le metteur en scène ; mais peut-on alors parler de metteur en scène ? Toujours est-il que le scénariste qui se croit devenu réalisateur parce qu'il a écrit un scénario très détaillé se trompe lourdement ; on peut, dans une large proportion, lui prédire un grave échec, s'il met jamais en scène.

Personnellement, je préfère de beaucoup ne pas avoir un scénario trop découpé. *The Criminal*, que je viens juste de terminer, compte, disons 380 plans. Certains sont très longs, ce qui est assez fréquent dans mes films. Le scénario que j'ai pris en mains, et qui n'a pas été modifié après le début du tournage, comportait, je crois, 75 numéros. C'était mon travail de découper le scénario, et je l'ai fait. La pensée d'avoir à tourner un film en ayant au départ un scénario de 380 ou 400 numéros, m'est intolérable. Dans ces cas-là, je ne suis jamais le pré-découpage. J'aurais peut-être dû découper un peu plus *The Criminal* avant le tournage, cela m'aurait facilité le travail, mais de là à envisager un scénario de 400 numéros... D'autant plus que je pense que c'est vraiment se limiter. J'ai mis du temps à l'apprendre.

Sur le plateau.

A mes débuts, j'étais terrorisé par mes responsabilités de metteur en scène. Je ne pouvais pas me faire à l'idée d'arriver sur le plateau sans savoir exactement ce que serait chaque plan dans chaque scène. Je sais à présent que cette façon de procéder limitait mes possibilités. Si j'en ressentais le besoin à l'époque, c'était dû davantage à mon inexpérience qu'à autre chose. Par la suite, à chaque film, je me sentais plus sûr de mon métier, de ma propre capacité de garder les choses dans ma tête ; ce que je fais depuis : j'écris les grandes lignes de tournage pour moi-même, le reste, je l'ai en tête. Par exemple, un matin, avant de partir au studio, j'établirai sur papier un pré-découpage des scènes à tourner dans la journée, et disons que ce pré-découpage comportera 13 plans. Une fois écrit, il est très probable que je n'y jetterai plus un seul coup d'œil de la journée. Le soir, j'aurai peut-être tourné le tout en 8 plans, ou 18. Je n'ai plus besoin de l'énorme travail de préparation qui m'était nécessaire à mes débuts. J'aime, certes, préparer un film très soigneusement en ce qui concerne le style, la forme, le dessin ; j'aime savoir avec précision ce que je vais faire, pour autant que le temps me le permette. Mais j'aime aussi savoir que je peux me détacher de cette préparation, pour pouvoir profiter non seulement d'une idée nouvelle, mais aussi d'une possible contribution des acteurs, du chef-opérateur ou, plus tard, du chef-monteur. Ne pas se préparer est ridicule. Mais trop se préparer, ou se montrer trop rigide vis-à-vis de sa préparation l'est au moins autant. Au moment de tourner, tout devient tellement différent : il y a par exemple une énorme tension nerveuse, une sorte d'excitation qui n'existent pas avant le tournage. Et ce sont justement cette tension, cette « excitation », jointes à l'énergie physique dépensée pendant le tournage, qui donnent forme et style au film.



Hardy Krüger et Micheline Presle dans *Chance Meeting.*

Il faut bien admettre une fois pour toutes que le scénario n'est qu'un simple véhicule, mieux, un tremplin, pour le metteur en scène. Je ne veux pas dire par là qu'on doive l'ignorer, car alors à quoi bon l'écrire ? J'entends simplement que le rôle du metteur en scène n'est nullement, comme semblent le penser certains, de mener à bien la mise en images d'une histoire écrite. Aussi je préfère de beaucoup, en ce qui me concerne, recevoir des idées visuelles de mes scénaristes. Certains sont très doués pour cela : ils « voient » leur histoire et l'écrivent pour ainsi dire visuellement. Il est bien évident qu'un tel apport stimule l'invention du metteur en scène, en « appelant » véritablement les images. Aussi les meilleurs scénaristes sont-ils, à mes yeux, ceux dont l'écriture amène et suggère des images, même si ce ne sont pas celles qu'ils entendaient suggérer.

Le metteur en scène doit donc, pour ainsi dire, dominer cet apport individuellement collectif, et tout au long du film. Tout film qui ne porte pas l'empreinte toute personnelle de son metteur en scène ne peut être un bon film. Je ne veux pas dire que tout le travail collectif doive se conformer à un point de vue préconçu, non. Simplement, la personnalité du metteur en scène doit se montrer à tout instant, et partout, dans le film. Dans le cas contraire, le film sera un échec. Il le sera d'ailleurs tout aussi sûrement, si le metteur en scène, consciemment ou inconsciemment, a étouffé les possibles contributions personnelles des diverses personnes qui travaillent sur le film, au moment où, justement, elles devaient les y apporter.

Le décor.

— *Tous vos décors portent votre marque personnelle.*

— Ma réponse prolongera ce que je viens de vous dire. Bien sûr, c'est mon travail personnel, mais en collaboration. Je ne suis pas peintre. Je voudrais l'être, mais peut-être vaut-il mieux que je ne le sois pas. Toujours est-il qu'en ce qui concerne le décor, je cherche le plus souvent à travailler avec un artiste. Aux U.S.A., si vous vous en souvenez, c'était John Hubley, que vous connaissez comme fondateur de U.P.A., et qui a aujourd'hui sa propre maison : Story Board. Ici, j'ai eu la chance de rencontrer Richard Macdonald. Macdonald est considéré comme un très grand peintre en Angleterre, et il l'est réellement. *Blind Date* est le seul film au générique duquel figure son nom, mais il a travaillé sur tous mes films anglais, et il travaillera encore plus étroitement avec moi sur mes prochains films, puisqu'il est enfin membre à part entière du Syndicat Professionnel, et aussi puisqu'il le désire au point de se libérer de tout autre travail. Il a une très grande imagination cinématographique, et celle-ci rencontre la mienne. Il est aussi doué d'une très grande promptitude : si je lui expose une idée, il la saisit tout de suite et peut rapidement la traduire en images. J'aime toujours arrêter, avant de le tourner, le style visuel d'un film, et j'aime le faire en collaboration. Aussi suis-je particulièrement content de m'entendre si bien avec Macdonald.

Par exemple, dans *Time,* je souhaitais, pour l'appartement des Stanford, un décor qui impliquât la brutalité du personnage de Leo McKern. Et ce fut Dick qui eut, entre autres, l'idée d'utiliser le Taureau de Goya, qui est vraiment extraordinaire. La façon dont je me suis servi de ce tableau m'appartient, mais l'idée du Taureau est sortie de ma discussion du décor avec Dick. Voilà ce que j'entends par travail collectif. Si Dick n'avait pas compris ce que je voulais au point de pouvoir suggérer l'emploi du Goya, ou si j'avais refusé sa suggestion... Maintenant, pour la scène où Stanford essaie son prototype, je suis parti en repérage d'extérieurs, avec l'idée de trouver une piste d'essai privée. Mais dès que j'ai vu les terrasses de Crystal Palace, j'ai su aussitôt que j'avais trouvé mieux. Quand il vit plus tard ce décor naturel, tout ce que fit Dick fut de partager mon enthousiasme. Ces exemples pour vous dire que l'idée vient parfois de l'un de mes collaborateurs, d'autres fois de moi. A la fin, le tout est de savoir si et comment le metteur en scène s'en sert.

Un style visuel.

— *Les villes, dans tous vos films, sont le prolongement exact des intérieurs dans le monde.*

— Bien sûr. Ce n'est pas toujours conscient ; mais dès que l'on commence à travailler sur un film, dès que l'on commence à lui chercher un style, il est bien évident que l'on en vient, peu à peu, à porter en soi comme un concept qui vous guidera notamment pour les décors, et vous en serez parfois très conscient. Pour moi, le visuel, en parlant du décor aussi bien que de la composition ou des mouvements, est très important dans un film. Dans le cas de *M* par exemple, dès que j'ai vu l'immeuble commercial, — et j'en avais vu je ne sais combien avant, — j'ai su que c'était le bon. Sans pouvoir expliquer pourquoi de façon vraiment précise. De même pour la maison du meurtrier, pour la vieille ville de Los Angeles s'étalant derrière le banc sur lequel est assis David Wayne... Tous ces décors avaient quelque chose en commun, devaient avoir quelque chose en commun, car un style était déjà déterminé, et je ne tentais pas de forcer le film à « coller » aux extérieurs, mais bien plutôt de trouver des décors naturels qui correspondissent à l'idée que j'avais de ce que le style du film devait être.



Margit Saad et Stanley Baker dans *The Criminal.*

— *Dans* Gypsy *ne vous êtes-vous pas arrêté à ce style visuel ?*

— Je recherche toujours un style visuel dans un film ; et l'une des raisons pour lesquelles j'ai entrepris *Gypsy* — je vous ai déjà dit que je n'en aimais guère le scénario, — fut que je pensais avoir trouvé là l'occasion de faire un exercice de style. Et je crois d'ailleurs avoir dans une certaine mesure réussi à rendre la couleur exacte, la composition des gravures en couleurs de Thomas Rowlandson dont la vitalité illustre remarquablement cette période très précise de l'histoire d'Angleterre. Jack Hildyard, Richard Macdonald et Ralph Brinton partagèrent cette idée, et nous avons rendu ce style visuel. Malheureusement, comme vous le savez, le style du film a été gâté, entre autres, par une partition fausse, sentimentale, lente, lourde, sans caractère, contre laquelle j'ai fortement lutté. Et aussi par le fait que les producteurs ont fortement contrarié mon montage. Mais si vous pouvez voir le film sans le son, je pense que vous conviendrez que son style visuel est assez extraordinaire.

— *L'action de* M *est inscrite dans le décor. Aucune autre action n'y est possible. De même dans* Time. *Et peut-être dans* The Prowler. *Par contre, les décors ne déterminent pas l'action du* Boy with Green Hair *et de* Lawless...

— Bien sûr, d'autres actions pourraient se passer dans les décors du *Boy* et de *Lawless*. D'autres actions pourraient arriver dans les décors du *Prowler,* encore que

l'architecture espagnole de la maison des Gilvray, par exemple, soit très consciemment reliée au thème du film. Mais vous avez tout à fait raison pour *M* et pour *Time* et je suis heureux que vous l'ayiez remarqué. Je pense en effet avoir pris davantage conscience de l'importance du décor dans les films qui suivirent.

Un blanc très pur.

— *Nous pensons que pour vous les problèmes du décor et de la photographie sont étroitement liés, qu'ils se trouvent intégrés dans l'acte de mettre en scène.*

— Je ne sais pas si ce que je vais dire répondra entièrement à ce que vous demandez, mais je crois que oui. Quand je préparais *Blind Date,* je voulais que les scènes d'amour eussent toujours lieu le jour, jamais la nuit. Macdonald m'approuva immédiatement et proposa qu'une sorte de lumière très blanche *soit* le décor de ces scènes. Si vous vous en souvenez, elles sont effectivement éclairées d'une lumière d'un blanc très pur, que beaucoup de chef-opérateurs n'auraient jamais voulu photographier ; du moins auraient-ils cherché à l'atténuer. Heureusement, Christopher Challis savait ce que nous voulions, et il fut ravi de photographier dans ce blanc pur. L'atelier de Jan est blanc, la Galerie d'Art de Bond Street est blanche, la Tate Gallery est blanche. En revanche, l'appartement de la victime est terne, et contraste avec la lumière de ces scènes.

— *Pourriez-vous nous parler de la couleur de* The Boy with Green Hair ?

— Je voulais, dans ce film en technicolor, n'utiliser que des couleurs neutres, en un mot des couleurs qui ne fissent pas couleurs, à l'inverse de ce que l'on avait fait jusqu'alors ; je pense d'ailleurs y avoir réussi dans une certaine mesure. Ceci était très conscient. Pour moi, on perd souvent efficacité et réalité avec la couleur, et très souvent, dramatiquement parlant, c'est un désastre. Même si vous n'en avez pas l'intention, votre film fait irréel. J'ai voulu, dans le *Boy,* me débarrasser du coloriage que l'on préférait à ce moment-là à la couleur, et je pense y avoir réussi. J'ai aussi essayé de ne pas lui donner l'aspect d'un film à gros budget, ce qu'il était : 900.000 dollars à l'époque, même pour un film en technicolor, c'était une très grosse somme. J'ai donc cherché des décors petits et simples.

— *Vous souvenez-vous, dans* M, *de la fuite de David Wayne et plus particulièrement du moment où il descend l'escalier. Nous avons l'impression que la scène est considérée dans le même temps, de très près et de très loin.*

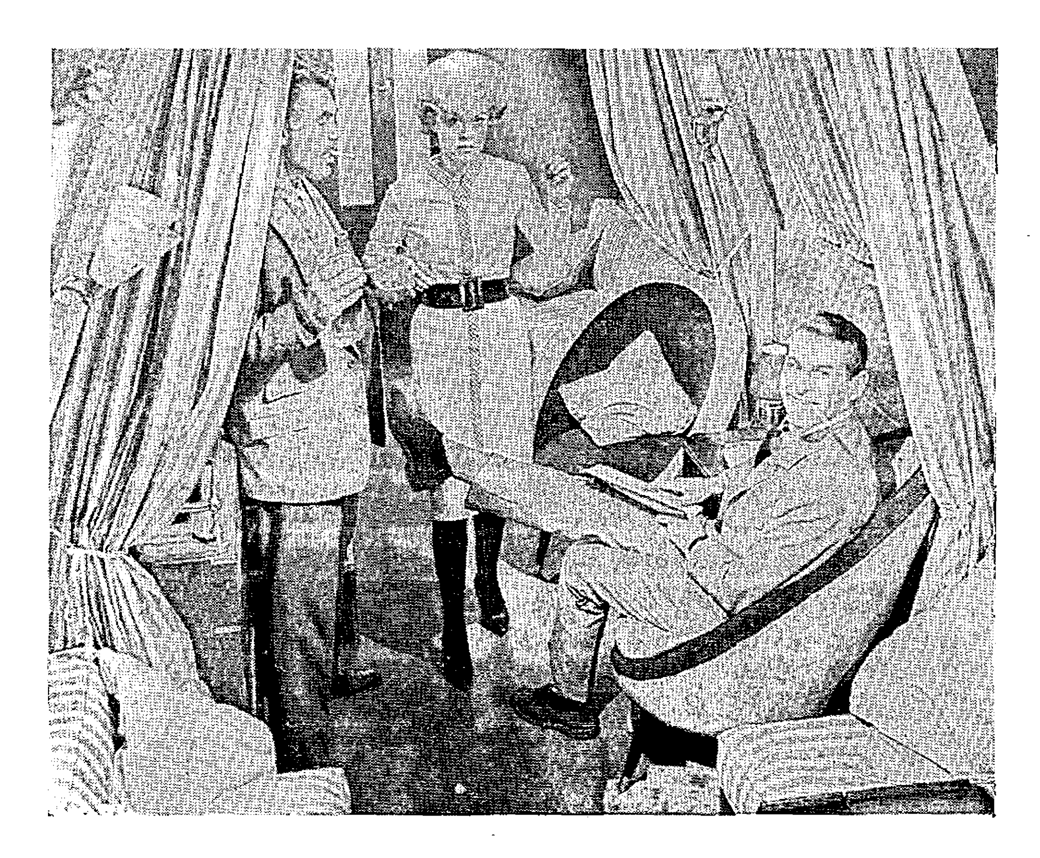
— Il s'agit là d'un film que je n'ai pas revu depuis des années ; mais, si j'ai bonne mémoire, la scène en question comportait en fait deux plans, et je suis sûr que vous vous en souvenez, vous qui regardez mes films avec tant d'attention. Vous devez parler du plan d'ensemble. L'explication est probablement que David Wayne devait descendre tout l'escalier ; donc, même en plan d'ensemble, la silhouette « accomplissait » réellement chaque marche. J'aime beaucoup cette séquence, mais je ne puis vous dire aujourd'hui si j'étais conscient ou non de ce que je faisais à ce moment-là. J'étais conscient des scènes que je voulais... Mais ceci nous ramènerait à cette question des théories.

Un regard exact.

— *Vous cherchez le regard le plus clair possible, le plus exact. Par exemple, dans* Blind Date, *quand Stanley Baker (Morgan) jette Hardy Krüger (Jan) à terre.*

— Dans cette scène bien précise, je dois dire que jusqu'à un certain point j'ai échoué. J'avais une intention bien définie et je ne crois pas avoir réussi à la rendre sen-

sible : je voulais que l'on comprît que la violente réaction de Morgan était due au fait que Jan venait de le saisir. La réaction était alors une réaction d'auto-défense, celle d'un homme qui ne souffre pas que l'on porte la main sur lui, et qui surtout admet difficilement de devoir tout faire pour impliquer dans une affaire de meurtre un garçon qu'il sent innocent. Mais Krüger saisit Baker avec une telle vivacité que la plupart des gens n'ont pas le temps de se rendre vraiment compte qu'il le saisit, et ne perçoivent généralement que la réaction violente de Morgan. Si vous voulez dire que, en cette seconde précise de la scène, je voulais montrer la réaction immédiate d'un personnage sans que la caméra soit autre chose qu'un regard sur cette réaction, vous avez raison. C'est en quelque sorte une seconde qui porte en elle-même beaucoup d'autres moments, en intention du moins, puisque je reconnais avoir échoué dans sa réalisation. Cette seconde est prise de façon exacte, si vous voulez. Il y a dans *The Criminal;* une scène où un jeune prisonnier se jette du troisième étage de la prison et s'écrase au sol. Un instant avant sa chute, les prisonniers se sont révoltés. Quand le corps heurte le sol, tout se fige : les gardiens, les prisonniers, tout le monde s'arrête. Il n'y a pas de réaction pendant quelques secondes. Si vous voulez, cette scène aussi est exacte : rien n'y a été ajouté, la caméra s'est contentée d'enregistrer la chute et la réaction qu'elle entraîne, le tout dans l'espace de dix secondes environ, je ne saurais dire exactement, le montage n'étant pas encore terminé. Pendant ces dix secondes, il y a trois plans, dont celui du garçon pendant la



Sam Wanamaker dans *The Criminal.*

chute qui est probablement trop court pour que l'œil l'enregistre consciemment. Mais n'oubliez pas que tout le travail de préparation de cette scène tendait justement à cela.

— *Ne pensez-vous pas que la scène de la forêt dans* The Boy with Green Hair *et celle du garage dans M sont mauvaises dans la mesure où elles ne sont pas devenues physiques, où elles ne sont pas devenues une* action ?

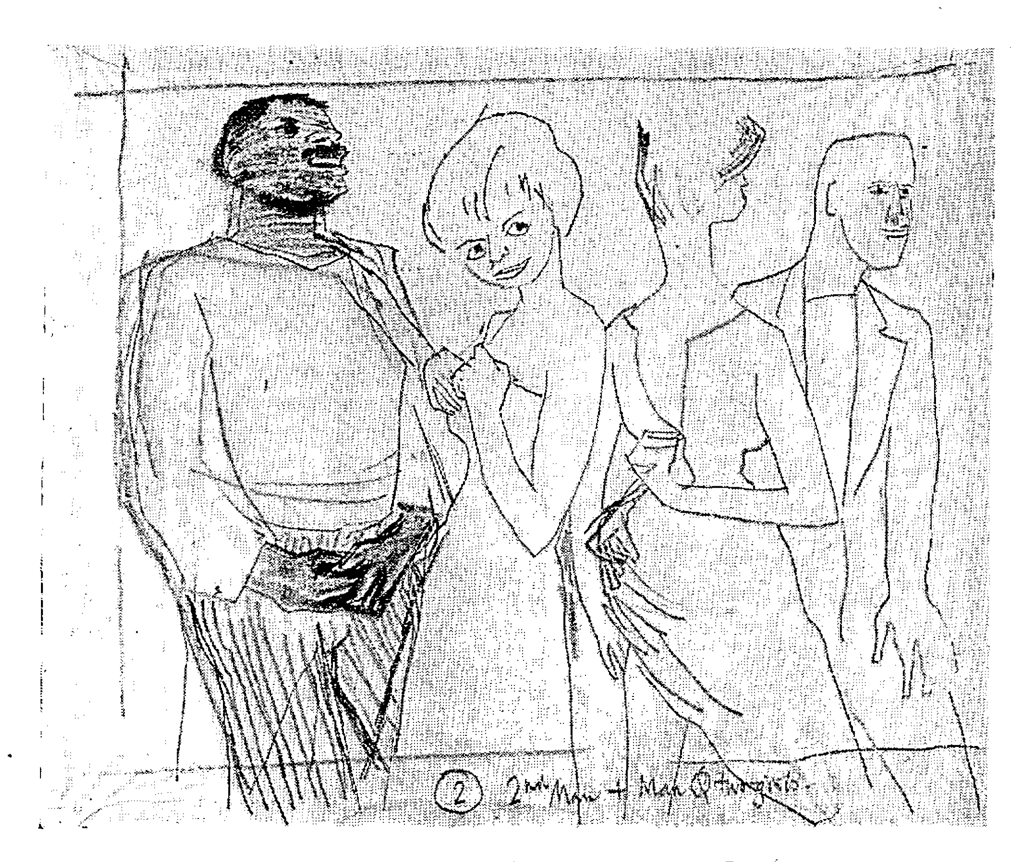
— Je crois qu'en effet on peut établir un parallèle entre ces deux scènes... Il n'était d'ailleurs certainement pas conscient de ma part... Mais je ne crois pas que l'on puisse vraiment dire qu'il n'y a pas d'action, car pour moi les deux scènes sont des scènes de confrontation, donc d'action. Je dois d'ailleurs dire que, dans les deux cas, les scènes étaient très difficiles à faire, et j'ajouterai même que je n'en suis pas satisfait du tout. Je voulais tourner la scène du *Boy* d'une façon toute différente, mais je n'ai pu surmonter les difficultés que me fit le producteur. Aussi je n'aime pas la scène telle qu'elle est ; elle me gêne, elle m'a gênée du jour où je l'ai tournée. Je ne puis que répéter qu'elle n'est pas du tout ce que je voulais. En ce qui concerne *M*, vous savez aussi bien que moi mes ennuis avec ce film : je n'aimais guère le sujet et je savais que je ne pourrais presque pas le modifier, un accord passé avec la censure américaine imposant que le film respectât la structure de l'original. Aussi avais-je à deux reprises refusé de le tourner. Mais finalement ma situation financière, et aussi le fait que David Wayne acceptait de tenir le rôle principal, me firent revenir sur ma décision. J'ai été constamment gêné par cette fidélité forcée à l'original, surtout dans la scène du garage. Si j'avais pu traiter le sujet en toute liberté, sans aucune référence au *M* de Lang, j'aurais jeté au panier toute cette histoire de pègre qui ne correspond plus à rien de nos jours, à Los Angeles du moins.

Une réflexion sur le monde.

— *Vos films ne sont-ils pas à la fois une critique et une défense de la civilisation occidentale ?*

— Il est bien évident que mes films critiquent certains aspects du monde dans lequel je vis et qui est le seul que je connaisse vraiment. Et il me semble que le propre d'un film, d'une pièce ou d'un roman est justement d'être, jusqu'à un certain point, une réflexion sur le monde dans lequel vit l'auteur, qu'il veuille s'isoler de ce monde, lutter contre lui ou l'un de ses aspects, ou plus simplement en donner sa vision personnelle... C'est du moins la seule façon dont une œuvre puisse, à mon sens, avoir un contact avec la réalité. De toute façon, il est bien certain que je ne critiquerais pas le monde dans lequel je vis, que je n'aurais aucun motif de le critiquer si je ne l'appréciais pas, ne l'aimais pas, n'acceptais pas certaines de ses valeurs. Même si l'on perçoit une sorte d'horreur, ou de mal, dans cet univers, le simple fait de cette perception, qui ne peut être qu'active, revient à une affirmation de l'existence de cet univers, et affirmer son existence revient à dire que vous l'aimez, que vous aimez vivre, que vous aimez voir, que vous aimez les gens, que vous voulez communiquer aux autres toute émotion, toute chaleur, toute vérité que vous ressentez. La raison pour laquelle je réponds ainsi à cette question est que je ne pense pas que mes films soient les documents sociaux que s'imaginent certaines personnes. Que je sois exilé des U.S.A., mon pays natal, n'implique pas nécessairement que je fasse de la politique ou sois un documentariste social. Je ne suis pas particulièrement intéressé par les réformes sociales, et surtout je ne crois pas aux « films à message ». Je pense, j'espère que mes films montrent un sens des responsabilités sociales, sans plus. Bien sûr, je suis intéressé par la société, mais avant tout par la vie et par les gens.

(Propos recueillis au magnétophone par MICHEL FABRE *et* PIERRE RISSIENT.)



Croquis de Richard Macdonald pour *The Criminal.*

LE PRE-DESIGNING

par Richard Macdonald

Mon premier travail est évidemment de lire le scénario. Et ensuite de l'oublier, ou du moins de m'en détacher le plus possible. C'est à ce moment que commence notre collaboration, à Joe et à moi. Nous parlons de l'histoire en général, en cherchons les grandes lignes, les idées forces. Cela nous donne une idée assez nette des personnages, de leur mode de vie, de leurs sentiments. Joe s'arrange toujours pour laisser le script ouvert à toutes les contributions possibles. Dans le cadre de notre travail, qui est poussé très loin comme vous le verrez, Joe s'attache à ce que les comédiens puissent avoir le maximum de liberté au moment où ils auront à intervenir. Personnellement les comédiens m'ennuient. Mais Joe fait un travail formidable avec



Croquis de John Hubley pour *The Prowler.*

eux. Tout ceci pour vous dire combien un scénario original peut être modifié au contact de chacun des collaborateurs du film, au moins jusqu'au montage. Joe cherche toujours à tirer le maximum de ses divers collaborateurs.

Une fois que nous sommes tombés d'accord, que nous avons vu l'histoire de la même façon, ou plutôt que nous sommes tombés d'accord sur les personnages, nous revenons au script et étudions les scènes de plus près. Ce qui nous gêne toujours dans les scripts, c'est l'habituelle minutie avec laquelle l'écrivain décrit le décor dans lequel il croit devoir situer son personnage. Le plus souvent il est totalement incompétent. Généralement, sur mon exemplaire du script, je biffe toutes ces annotations. Nous ne trouvons le décor qui convient qu'après de multiples travaux que je vous décris :

Sur une scène donnée, nous partons par exemple d'un gros plan. Je dessine sur une feuille de papier un petit cadre représentant l'écran et j'esquisse le visage de l'acteur en gros plan dans ces limites. Puis, nous envisageons les plans qui précèdent et qui suivent. Pour chacun de ces plans, j'exécute un nouveau dessin, plus ou moins éloigné. Quand nous en avons fini avec la scène, nous disposons d'une continuité de plans dessinés que nous mettons en ordre. C'est alors que nous cherchons le meilleur angle pour chacun de ces plans. Inutile de vous dire que tout ce travail prend des milliers de feuilles de papier. Une fois notre choix fixé, je reporte l'angle de prise de vue sur mon plan dessiné. Puis, je reporte tous ces plans avec leurs angles sur une feuille de papier. Et c'est alors que nous commençons à construire le décor. Non seulement en fonction de ces plans, mais aussi de façon à avoir le décor le plus pratique possible pour le tournage. Quand je dis décor, je parle bien sûr des murs. L'ameublement vient plus tard. Nous vérifions que les angles choisis conviennent au décor que nous avons déterminé, éventuellement nous modifions la position de ces plans.

Ensuite, et seulement ensuite, j'élargis mes cadres et nous les meublons. Il est bien évident que Joe et moi avons déjà une idée de la décoration générale.

Mais il faut aussi que cette idée soit appropriée à chaque plan. Je refais donc mes plans dessinés et Joe m'indique exactement ce qu'il lui semble capital de montrer dans le décor à ce moment-là. C'est ainsi que peu à peu nous meublons la pièce.

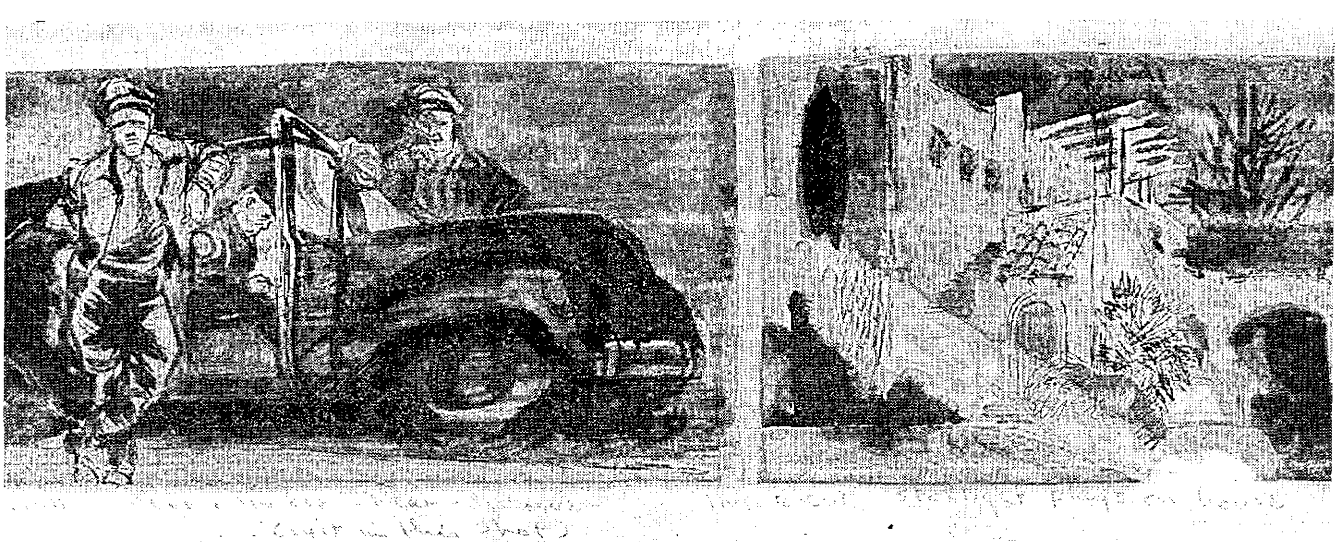
Pour les extérieurs ? Mon Dieu, c'est la simple adaptation du pre-designing au décor naturel. Nous cherchons comme d'habitude les mouvements et, si un point du décor naturel est particulièrement remarquable, nous adaptons nos mouvements à ce point, mais jamais au détriment du mouvement lui-même. C'est ainsi que nous renonçons parfois à des endroits remarquables uniquement parce que, si nous les utilisions, notre mouvement deviendrait faux. Parfois aussi nous en trouvons un autre. Mais plus rarement. Le plus grand avantage du décor naturel est qu'il supprime l'architecte qui, bien souvent, ne nous donne pas ce que nous lui demandons.

Le problème de la lumière est naturellement très lié au décor et nous nous y intéressons beaucoup dans notre travail en commun. La lumière détermine parfois complètement le décor, et souvent une partie du décor.

L'avantage du pre-designing ? Il permet de voir le film véritablement, de lui donner un style, ce que le scénario ne permet pas. Il permet aussi, si le metteur en scène peut répéter ensuite avec les acteurs dans le décor, de tourner le film très rapidement. Enfin, il a le grand avantage de faire apparaître les faiblesses du scénario ou du dialogue en les plaçant dans le mouvement de l'action réelle, et s'il y a lieu, d'entraîner leur suppression ou leur modification. Cela paraîtra curieux, mais je ne crois pas me tromper en affirmant que cette méthode de pre-designing permet de réduire considérablement les bavardages des scénaristes.

Il est bien évident qu'au début, après la lecture du script, j'encours le danger d'avoir des idées en trop grand nombre et de me perdre un peu dans la confusion. C'est là que Joe m'aide beaucoup en me remettant toujours sur la voie et en me redressant.

(Propos recueillis par Michel Fabre et Pierre Rissient.)



Croquis de John Hubley pour *The Prowler.*

BIOFILMOGRAPHIE DE JOSEPH LOSEY

Né le 14 janvier 1909 à La Crosse, Wisconsin, U.S.A., où sa famille, — d'ascendance hollandaise mais établie en Amérique depuis plusieurs siècles — s'est fixée depuis trois générations. Son père est avocat à Burlington, Wisconsin.

1925. — Entre au Dartmouth College pour y étudier la médecine. S'inscrit au groupe théâtral des Dartmouth Players. Dans sa dernière année au collège, est nommé Student Director, le plus haut poste des Dartmouth Players.

1929. — S'inscrit pendant l'été à un Summer Professional Repertory Theatre. En automne, entre à *Harvard Graduate School* of Arts and Science, pour y étudier la littérature, y reste un an pendant lequel il mène de front études littéraires et théâtrales. Fait notamment partie du nouveau '47 *Workshop*, groupe théâtral de l'Université, construit à l'image de l'original créé par George P. Baker. A la tête du nouveau groupe, se trouvent d'anciens élèves de Harvard, revenus à l'Université pour y donner des cycles de conférences : Alex Lovejoy, Lee Simonson, codirecteur et fondateur de la Theatre Guild, Philip Barry, dramaturge, Robert Sherwood, romancier et dramaturge, Kenneth Mac Gowan, historien de théâtre.

1930. — Abandonne ses études; écrit des critiques littéraires et dramatiques pour le *New York Times*, le *New York Herald Tribune*, le *Saturday Review of Literature* et le *Theatre Magazine*. Première expérience professionnelle avec son poste d'assistant-régisseur de GRAND HOTEL de Vicki Baum.

1931. — Fait la connaissance de John Henry Hammond Jnr, qui allait devenir une sommité dans le monde du jazz, tant par son mécénat que par son influence directe sur les musiciens. L'accompagne dans un voyage en Europe. Etudie le théâtre en Allemagne, passe ensuite en Angleterre où il a l'occasion d'assurer la régie de PAYMENT DEFERRED, pièce de Jeffery Dell, jouée par Charles Laughton. Rentre à New York avec la pièce.

1932. — Travaille à l'ouverture du Radio City Music Hall, théâtre de variétés créé par l'imprésario S.M. Rothefel, plus connu sous le nom de Roxy. Est le régisseur des deux premiers spectacles, puis abandonne le Radio City Music Hall pour coproduire (avec John Henry Hammond Jnr) et mettre en scène à New York la pièce de Albert Bein, LITTLE OL'BOY, dans laquelle il fait débuter deux acteurs : Burgess Meredith et John Drew Colt, — neveu de John Barrymore et alors âgé de seize ans — et qu'interprète également Garson Kanin. Coproduit (toujours avec Hammond Jnr) et met en scène JAYHAWKER de Sinclair et Lloyd Lewis, avec Fred Stone. Travaille en collaboration étroite avec Sinclair Lewis sur ce spectacle.

1933. — Met en scène au Battleboro Theatre de Cambridge, Mass. BRIDE FOR THE UNICORN, de Denis Johnstone, partition spéciale de Virgil Thomson.

1934. — Met en scène, au Peabody Theatre de Boston, la reprise de GODS OF THE LIGHTNING, de Maxwell Anderson.

1935. — Fait un nouveau voyage en Europe, de janvier à septembre. Visite la Suède et la Finlande. Séjourne ensuite en U.R.S.S. Etudie le théâtre à Moscou, Léningrad, Kiev. Suit jusqu'au bout les répétitions des théâtres Vachtangov, Meyerhold et Oklopkov. Rassemble une importante collection de photographies dont il fera don par la suite à la New York Public Library où l'on peut toujours les consulter au rayon Theatre Collection. Pendant un certain temps est, entre autres, reporter libre pour « Variety ». De retour à New York, publie une série d'articles dont l'un, écrit pour le Theatrical Arts Monthly, traite de l'influence des théories de Piscator sur les nouvelles conceptions de l'architecture des théâtres finnois.

1936. — Met en scène, au Biltmore Theatre de New York, THE LIVING NEWSPAPER, ou Journal Vivant, spectacle d'actualités découpé à l'image d'un journal, qui compor-

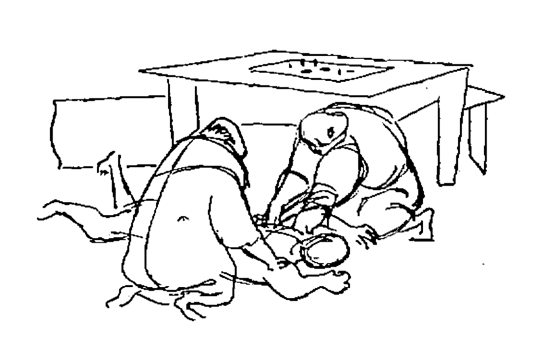
tait des projections cinématographiques sur scène et était fortement influencé par le théâtre politique de Brecht et Piscator, — encore que Losey et Arthur Arent, ses cofondateurs, aient su lui donner une forme originale. Le spectacle avait été monté pour le compte de la Works Progress Administration, organisme d'Etat créé par le Président Roosevelt pour aider, entre autres choses, au développement des nouvelles idées théâtrales.

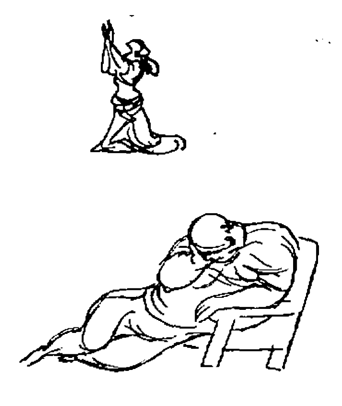
Met ensuite en scène au Civic Repertory Theatre de New York HYMN TO THE RISING SUN, de Paul Green, avec une distribution en partie noire, et Charles Dingle.

1937. — Met en scène, au Hudson Theatre de New York, SUN UP TO SUN DOWN, de Frances Faragoh. Dans la distribution, on remarque Sidney Lumet.

1938. — La Human Relations Commission de la Rockfeller Foundation lui confie la réalisation d'un projet consistant à tirer de films hollywoodiens déjà existants, des courts métrages éducatifs, pour développer l'emploi du cinéma dans les méthodes d'éducation américaine. Aucun matériel original n'est tourné. Losey produit et supervise le montage de plus de soixante documentaires.

1939. — Produit, écrit et met en scène PETROLEUM AND HIS COUSINS, film de marionnettes de vingt minutes, musique de Hanns Eisler, tourné en Technicolor et en trois dimensions pour être projeté à la Foire Mondiale de New York pour le compte des Industries du Pétrole.





HE SAVED HIS BIG OUT !

Croquis de John Hubley, pre-designer pour « Galileo Galilei ».

1940-41. — Suite à ses activités à la Rockfeller Foundation, tourne deux courts métrages de caractère éducatif :

A CHILD WENT FORTH, court métrage de trois bobines, réalisé pour le State Department encore en distribution dans 23 pays, mais fortement mutilé. Photographie de John Ferno, musique de Hanns Eisler.

YOUTH GETS A BREAK, court métrage tourné par trois équipes, pour la National Youth Administration, sur un scénario de Losey, chefs opérateurs : Willard Van Dyke, Ralph Stevens et John Ferno.

1942. — Entre à la Radio et réalise environ 90 programmes d'une demi-heure pour N.B.C., et quelques autres pour C.B.S. Travaille, entre autres, avec Paul Muni, Paul Heinred, Peter Lorre, Helen Hayes.

Produit et met en ondes la série d'émissions WORLDS AT WAR, comportant notamment le célèbre programme ONE WORLD, illustration radiophonique du récit de voyages de Wendell Willkie, candidat malheureux à la présidence des Etats-Unis en 1942. Wendell Willkie figurait lui-même dans la distribution.

Norman Corwin, — auteur radiophonique devenu depuis scénariste à Hollywood, célèbre par ses 13 BY CORWIN et MORE BY CORWIN, recueils de ses pièces radiophoniques —, qui avait pour habitude de mettre en ondes lui-même la première radiodiffusion de ses pièces, lui confie la première mise en ondes de deux d'entre elles.

Il met en ondes la série DAYS OF RECKONING.

1943-1944. — L.-B. Mayer le rencontre à New York et lui offre un contrat à la M.G.M. Losey accepte, part pour Hollywood et, un mois plus tard, doit rejoindre l'Armée, où il tournera deux courts métrages d'instruction, dont l'un sur le fonctionnement d'une nouvelle radio.

1945. — A son retour de l'Armée, tourne, pour M.G.M., un court métrage de la série CRIME DOESN'T PAY :

A GUN IN HIS HAND.

Prod. : Loew's Inc.

Histoire originale : Richard Landau.

Adapt. : Charles Francis Royal.

Mont. : Harry Kromer.

Musique : Max Terr.

D'une durée de vingt minutes, le film sera sélectionné pour l'Oscar du court métrage.

Organise, pour Dore Schary, au Hollywood Bowl, un grand Mémorial pour Roosevelt, deux semaines après sa mort.

1946-1947. — L'ANTA, American National Theatre Academy, lui produit THE GREAT CAMPAIGN, pièce expérimentale de Arnold Sundgaard, musique originale de Alec North, mise en scène au Princess Theatre de Broadway.

A la demande de Dore Schary, règle le spectacle de variétés qui accompagne traditionnellement la remise des Oscars à Hollywood.

Il met en scène au Coronet Theatre de Hollywood, puis au Maxine Elliott Theatre de New York, GALILEO GALILEI de Brecht, version américaine de Brecht et Charles Laughton, avec Charles Laughton, musique de scène de Hanns Eisler. La préparation du spectacle, en étroite collaboration avec Brecht, lui prend près d'un an. Produite à Hollywood par T. Edward Hambleton — à présent propriétaire du Phoenix Theatre de New York — *et John Houseman, la pièce est* produite à New York par Hambleton et ANTA.

1948. — Dore Schary lui confie la mise en scène de :
THE BOY WITH GREEN HAIR (R.K.O.). Technicolor.

Durée du tournage : 36 jours.

Chargé de production : Dore Schary.

Prod. : Adrian Scott, puis Stephen Ames.

Histoire originale : Betsy Beaton.

Adapt. et dial. : Ben Barzman et Alfred Lewis Levitt.

Phot. : George Barnes.

Mont. : Frank Doyle.

Mus. : Leigh Harline, dirigée par Constantin Bakaleinikoff.

Int. : Dean Stockwell, Robert Ryan, Pat O'Brien, Barbara Hale.

La prise de pouvoir de la R.K.O. par Howard Hughes rendra difficile l'achèvement du film.

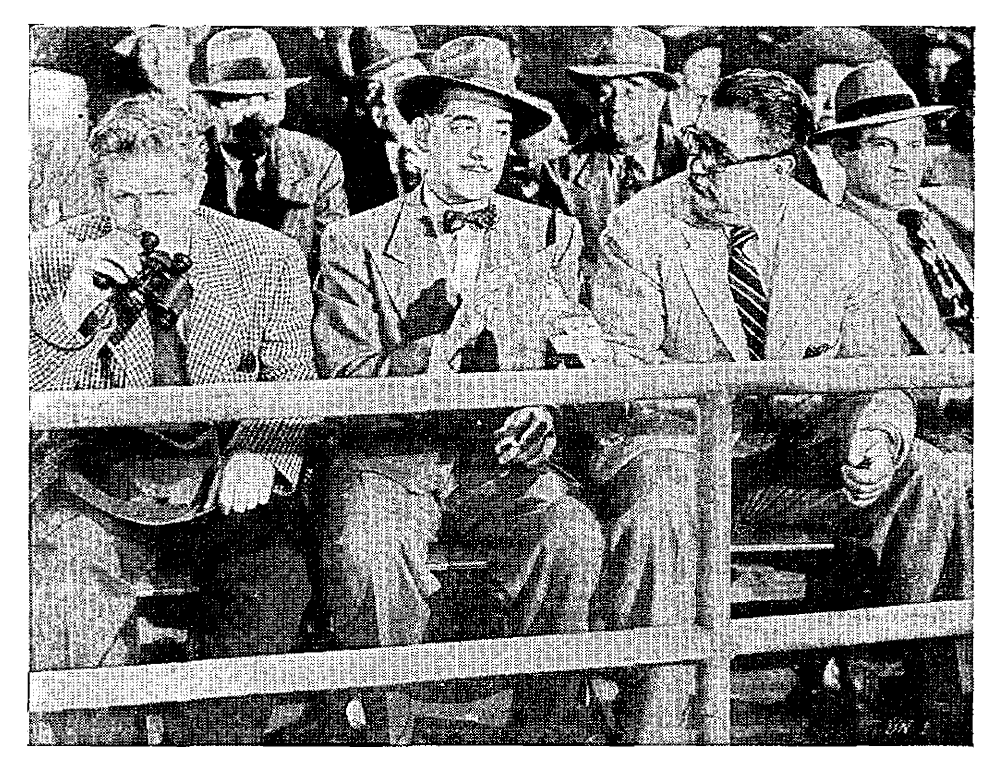
1949. — THE LAWLESS (Paramount).

Titre anglais : THE DIVIDING LINE.

Titre français : HAINES.

Durée du tournage : 23 jours.

Producteurs : William Pine et William Thomas.



Une apparition d'Aldrich dans *The Big Night.*

Scénario : Geoffrey Homes (pseudonyme de Daniel Mainswaring).

Pre-designer : John Hubley.

Phot. : Roy Hunt.

Mont. : Howard Smith.

Mus. : Mahlon Merrick, dirigée par David Chudnow.

Int. : Macdonald Carey, Gail Russel, Walter Reed, Lalo Rios, Maurice Jara, John Sands, John Hoyt, Frank Fenton.

1950. — THE PROWLER (United Artists).

Titre français : LE RODEUR.

Durée du tourn. : 17 jours.

Prod. : S. P. Eagle (Sam Spiegel), Horizon Pictures (John Huston).

Hist. origin. : Robert Thoeren et Hans Wilhelm.

Adapt. et dial. : Dalton Trumbo, puis Hugo Butler.

Script-Clerk : Don Weis.

Pre-designer : John Hubley.

Phot. : Arthur Miller.

Mont. : Paul Weatherwax.

Mus. : Lyn Murray, dirigée par Irving Friedman.

Assist. mett. en sc. : Robert Aldrich.

Int. : Van Heflin, Evelyn Keyes.

1950. — M. (COLUMBIA).

Durée du tourn. : 20 jours.

Prod. : Seymour et Harold Nebenzal.

Sc. : Norman Reilly Raine et Leo Katcher.

Dial. additionnel : Waldo Salt.

Script-clerk : Don Weis.

Pre-designer : John Hubley.

Phot. : Ernest Laszlo.

Ing. du son : Leon Becker.

Mont. : Edward Mann.

Mus. : Michel Michelet, dirigée par Bert Shefter.

Ass. mise sc. : Robert Aldrich.

Int. : David Wayne, Howard Da Silva, Luther Adler, Martin Gable, Karen Morley.



Paul Muni et Franco Balducci dans une scène coupée de *Encounter.*

1951. — THE BIG NIGHT (United Artists).

Durée du tourn. : 24 jours.

Prod. : Philip Waxman.

Sc. : Hugo Butler, puis Ring Lardner Jr., d'après le roman de Stanley Ellin, DREADFUL SUMMIT, paru en France dans la Série Noire sous le titre : LA PEUR AU VENTRE.

Script-clerk : Arnold Laven.

Phot. : Hal Mohr.

Ing. du son : Leon Becker.

Mont. : Edward Mann.

Mus. : Lyn Murray, dirigée par Leon Klatzkin.

Int. : John Barrymore Jnr, Joan Lorring, Howard St John, Philip Bourneuf, Preston Foster et Dorothy Comingore.

Le film, dont Losey a terminé le montage avant son départ pour l'Italie, sera remonté et coupé pendant le tournage de :

1951. — ENCOUNTER ou STRANGER ON THE PROWL.

Dur. du tourn. : 86 jours.

Distr. par : Generalcine en Italie, et, dans le monde, United Artists.

Titre italien : IMBARCO A MEZZANOTTE.

Titre français : UN HOMME A DÉTRUIRE.

Prod. : Consorzio Produttori Cinematografici Tirrenia et Riviera Films Inc.

Hist. orig. : Noël Calef.

Adapt. et dial. : Ben Barzman.

Phot. : Henri Alekan.

Ing. du son : Léon Becker.

Mont. : Thelma Connell.

Mus. : G.C. Sonzogno.

Int. : Paul Muni, Vittorio Manunta, Joan Lorring, Franco Balducci, Enrico Glori.

Déjà très fortement mutilé dans la version italienne, le film le sera encore plus dans la version mondiale. Losey n'en verra jamais le montage final.

1952. — Pendant le tournage de « Encounter », Losey apprend qu'il a été cité par deux personnes auprès de la Commission des Activités antiaméricaines comme ayant assisté aux réunions des Marx's Study Groups en 1947. L'un des deux informateurs ajoute qu'il croit que Losey a été pendant un certain temps membre du *Parti communiste*. La Commission le convoque, Losey termine le film, rentre aux U.S.A. et apprend que le retard mis à se rendre à cette convocation a été considéré comme une fin de non-recevoir par la Commission. Il ne peut plus trouver de travail aux U.S.A.

Il retourne alors en Europe et s'établit provisoirement en Angleterre.

1954. — Victor Hanbury, metteur en scène anglais aujourd'hui décédé accepte de lui prêter son nom pour lui permettre de réaliser :

THE SLEEPING TIGER.

Distribué par : Anglo Amalgamated Film Distributors Ltd (Nat Cohen et Stuart Levy). (En France R.K.O., sous le titre : LA BÊTE S'ÉVEILLE.)

Prod. : Insignia Films.

Hist. orig. : D'après le roman de Maurice Moisewitsch.

Adapt. et dial. : Harold Buchman, puis Carl Foreman.

Pre-designer : Richard Macdonald.

Phot. : Harry Waxman.

Montage : Reginald Mills.

Mus. : Malcolm Arnold, dirigée par Muir Mathieson.

Int. : Dirk Bogarde, Alexis Smith, Alexander Knox.

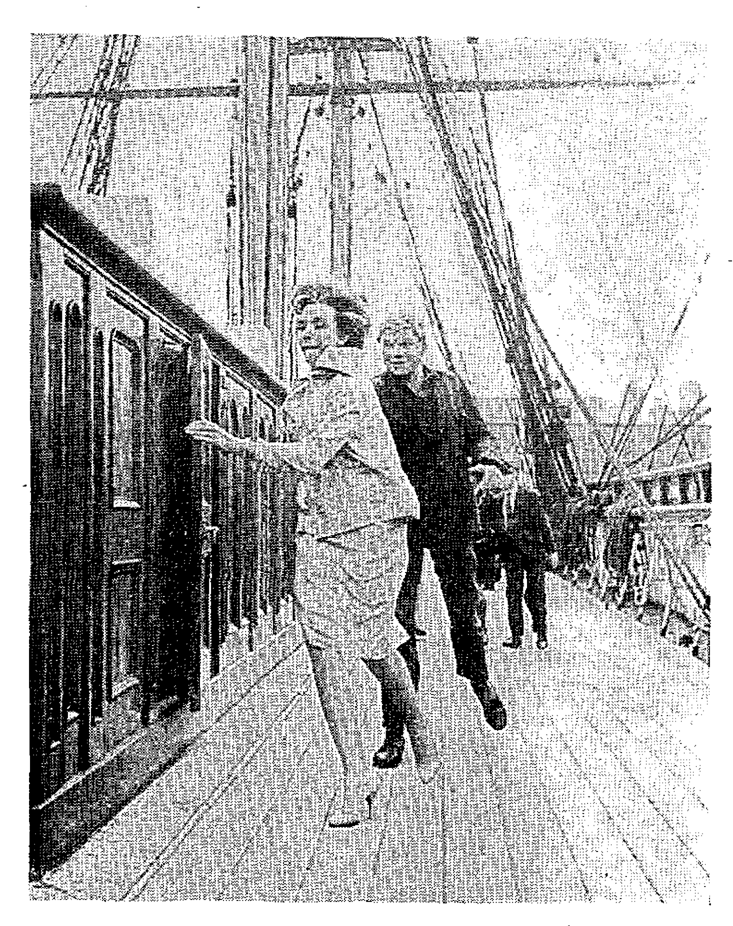
Met en scène, au Phoenix Theatre de Londres, THE WOODEN DISH, de Edmund Morris, avec Wilfrid Lawson.

1955. — Il tourne sous son nom, pour le compte de Hammer Films, un court métrage de trois bobines, en Scope et Eastmancolor :

A MAN ON THE BEACH.



June Laverick et Keith Michell dans une scène coupée de *The Gypsy and the Gentleman.*



Une scène coupée de *Chance Meeting.*

Distr. par : Exclusive Pictures.

Prod. : Anthony Hinds.

Sc. : Jimmy Sangster, d'après la nouvelle « Chance at the Wheel », de Victor Canning.

Pre-designer (1) *:* Richard Macdonald.

Phot. : Wilkie Cooper.

Mont. : Henry Richardson.

Mus. : John Hotchis.

Int. : Donald Wolfit, Michael Ripper, Michael Medwin.

Il met en scène, au New Theatre de Londres, THE NIGHT OF THE BALL, de Michael Burn, avec Wendy Hiller.

Il tourne ensuite, sous le pseudonyme de *Joseph Walton :*

THE INTIMATE STRANGER.

Titre américain : A FINGER OF GUILT.

Distr. par : Anglo Amalgamated Film Distributors Ltd (R.K.O. aux U.S.A.).

Prod. : Anglo Guild.

Prod. : Alec Snowden qui signe le film, comme metteur en scène aux U.S.A.

Sc. : Howard Koch, sous le pseudonyme de Peter Howard.

Pre-designer (1) *:* Richard Macdonald.

Phot. : Gerald Gibbs.

Mont. : Geoffrey Muller.

---

(1) Pour ces deux films, la collaboration de Richard Macdonald est beaucoup moins importante que pour les autres.

Mus. : Composée et arrangée par Trevor Duncan, dirigée par Richard Taylor.

Int. : Richard Basehart, Mary Murphy, Faith Brook, Mervyn Jones, Roger Livesey.

1956. — TIME WITHOUT PITY.

Distr. par : Eros Films. En France par Telecinex, sous le titre : TEMPS SANS PITIÉ.

Prod. : John Arnold et Anthony Simmons.

Prod. exécutif : Léon Clore.

Production : Harlequin Productions.

Sc. : Ben Barzman.

Pre-designer : Richard Macdonald.

Phot. : Frederick Francis.

Mont. : Alan Osbiston.

Mus. : Tristram Cary, dirigée par Marcus Dods.

Int. : Michael Redgrave, Leo McKern, Ann Todd, Peter Cushing, Alec McGowen, Paul Daneman, Loïs Maxwell.

La censure anglaise exigera des coupes assez importantes dans l'image et la bande sonore.

1957. — THE GYPSY AND THE GENTLEMAN (GYPSY). Eastmancolor.

Dist. : Rank Films Distributors Ltd.

Prod. : Maurice Cowan.

Sc. : Janet Green, d'après le roman « Darkness I leave you » de Nina Warner Hooke.

Production-designers : Richard Macdonald et Ralph Brinton.

Phot. : Jack Hildyard.

Mont. : Reginald Beck.



Stanley Baker dans *The Criminal.*

Mus. : Hans May, dirigée par le compositeur.

Patrick McGowan, June Laverick.

Int. : Keith Michell, Melina Mercouri,

Sans l'accord de Losey, le producteur pratiquera des coupes assez importantes dans le film et modifiera la bande sonore. Il imposera également une musique contre laquelle Losey luttera en vain.

1959. — BLIND DATE.

Titre américain : CHANCE MEETING.

Titre français : *L'Enquête de l'Inspecteur Morgan* (titre provisoire).

Distr. par : Rank pour Sidney Box en Angleterre, Paramount pour les autres pays (à l'exception de l'Allemagne).

Prod. : David Deutsch.

Sc. : Ben Barzman et Millard Lampell, d'après le roman de Leigh Howard.

Production-designer : Richard Macdonald.

Phot. : Christopher Challis.

Mont. : Reginald Mills.

Mus. : Richard Bennett, dirigée par Malcolm Arnold.

Int. : Hardy Krüger, Stanley Baker, Micheline Presle.

1959-1960. — THE CRIMINAL.

Distr. par : Anglo Amalgamated Film Distributors Ltd en Angleterre. Rank en Europe.

Titre français : *Un compte à régler* (titre provisoire).

Prod. : Jack Greenwood.

Sc. : Alun Owen, en collaboration avec Jimmy Sangster.

Production-designer : Richard Macdonald.

Phot. : Robert Krasker.

Mont. : Reginald Mills.

Mus. : Johnny Dankworth, dirigée par le compositeur.

Int. : Stanley Baker, Sam Wanamaker, Margit Saad.

PROJETS.

1960. — NO TRAMS FOR LIME STREET, pièce de Alun Owen, écrite pour la télévision. Avec Stanley Baker.

Production : Cambria Films (Baker-Losey-Owen).

1961. — ISRAELI LOVE STORY, avec Hardy Krüger. Extérieurs prévus : Danemark et Israël.

(Bio-filmographie établie par ALAIN ARCHAMBAULT, MICHEL FABRE et PIERRE RISSIENT, sous le contrôle de Joseph Losey.)

MISE AU POINT

Luc Moullet ayant volontairement glissé, dans son article sur *Time Without Pity* (CAHIERS DU CINÉMA, N° 109) bon nombre d'interprétations erronées, les Mac-Mahoniens se font un plaisir de remettre les choses au point :

1° Joseph Losey ne comptait certes pas réaliser *Time* depuis 1951. Le projet lui en fut proposé en 1955 et, loin de refuser de tourner en 1956, « pour forcer la main à ses producteurs », ce fut au contraire en juin de la même année qu'il entreprit le tournage du film.

2° Qu'il l'ait considéré, *à l'époque*, comme un film bien plus ambitieux que ses autres films *anglais* ne fait aucun doute, mais ce n'est qu'anecdotiquement — pour situer le scénario — que la peine capitale intervient dans la lettre à Bazin-Doniol. Une des déclarations de Losey à la presse anglaise : « *Such a melodramatic subject justified extravagant acting* » nous prouve bien que son ambition se portait ailleurs.

3° Losey ne *dut* pas quitter les U.S.A., mais les quitta parce qu'il n'y trouvait plus de travail, ce qui reviendrait au même si, sous sa forme, la phrase de Moullet n'impliquait qu'il en fut expulsé. Losey peut rentrer aux U.S.A. et en sortir quand bon lui semble.

4° Quant à son « ardent désir » de « tourner un grand film sur les problèmes de la bombe atomique », ne correspond-il pas plutôt au désir ardent de Moullet de noyer l'œuvre de ce cinéaste dans les marais de la politique ? Les rapports suivis qu'entretiennent les Mac-Mahoniens avec Joseph Losey leur permettent en effet d'affirmer que la bombe atomique n'explosera pas de sitôt en territoire loseyen.

5° Il se peut que Losey se soit inspiré de *The Big Knife* pour tourner *Time*, mais nous nous demandons bien par quel miracle, puisqu'il ne connaît ni la pièce d'Odets, ni la bande qui en a été tirée.

6° Remercions enfin Moullet de souligner que Redgrave a retenu, pour jouer dans *Time*, les leçons de Mankiewicz (« Michael Redgrave, qui sortait de *The Quiet American* » etc.) mais condamnons sa mauvaise foi qui lui fait commettre à cet effet une grave erreur : *The Quiet American* fut tourné après *Time*.

M. F. et P. R.

CONNAISSANCE DE JOSEPH LOSEY

par Pierre Rissient

« *The very beginning* » (Dean Stockwell dans *L'Enfant aux Cheveux Verts*).

Joseph Losey a près de quarante ans, quand la R.K.O. lui confie un long métrage. Son expérience de la scène, de la radio, ses premiers pas au cinéma, ses activités dans toutes les formes du spectacle, ses études, ses périples, ses rencontres ont fait de lui un homme libre. Joseph Losey parle très peu de lui-même, mais par *L'Enfant aux Cheveux Verts*, nous savons tout de l'homme qu'il était en l'année 1948, la trente-neuvième de son âge. Nous savons tout aussi de son enfance, profonde encore chez lui.

Ce film, Joseph Losey ne l'a pas choisi, il l'a accepté. Il a été entrepris, interrompu, repris par un autre producteur, jamais vraiment terminé, remonté après remplacement à la R.K.O., du chargé de production. Mais au moment d'être tourné, chaque plan devient une décision, un choix, un acte de foi, comme le sont certainement les films publicitaires qu'il a réalisés (1), et le premier plan de *A Date with*

(1) Prenons un exemple : 592. Soudain apparaît sur l'écran une jeune femme qui joue à rebondir sur les coussins de la banquette avant d'une voiture et qui rit aux éclats. Nous la retrouvons, jouant au même jeu, sur la banquette arrière, riant toujours. Elle a réapparu, battant des yeux et regardant droit la caméra — et donc le public. Nous n'épiloguerons pas sur le bonheur de cette scène, qui fait penser au meilleur Toulet.

Au sujet des films de télévision et publicitaires qu'il a tournés en Angleterre, voici ce que nous a déclaré Losey :

« ...J'ai dû tourner pour la télévision quatre ou cinq films d'une demi-heure pour les Danziger. J'ai aussi tourné des épisodes de la série « Aggie » de Carl Foreman. Les conditions de tournage étaient assez difficiles. La plupart du temps on ne pouvait pas répéter et il fallait tourner le tout en une demi-journée. Je n'en garde pas un très bon souvenir. De la pure routine. Ce sont des activités qui m'ont financièrement beaucoup aidé, c'est tout ce que je puis en dire. Je n'ai signé aucun de ces films. Je préfère de beaucoup les films publicitaires que j'ai tournés et qui sont d'une haute tenue formelle. Je trouve cela très utile. J'en ai tourné plusieurs dont je suis très satisfait et l'un, pour une marque de chocolat, est réellement passionnant. Je dois en tourner bientôt une quarantaine. C'est un travail étonnant et, je l'ai déjà dit, très utile.



The Lawless.

Dizzie de John Hubley, son ancien collaborateur. Joseph Losey ne s'est pas servi, n'a pas établi de théories pour tourner *L'Enfant aux Cheveux Verts* : il a auparavant résolu, dans sa vie et dans ses activités, chaque problème, humain et formel. Son seul but est de parler le plus directement, le plus simplement possible. Son regard sera le plus exact qui soit, le plus nu que nous connaissions sur l'homme et le monde, et donc le seul qui révélera l'homme et le monde dans leur vérité ; son ton sera le plus simple qu'il nous ait été donné d'entendre ; immédiatement, Joseph Losey se trouvera au plus vif, au plus profond de la scène, et chaque scène sera complète. Jamais nous n'avons rencontré une telle nudité, une telle vérité, une telle présence de l'être humain sur l'écran, si ce n'est dans *The Lawless*, qui continue l'expérience de *L'Enfant aux Cheveux Verts.*

Faut-il s'étendre sur l'amitié profonde pour chacun de nous que nous découvrons dans ces deux films, sur le sentiment de familiarité que nous éprouvons à leur vision ? Joseph Losey s'abandonne complètement en parlant de Peter et de Gramp, comme il le fera en parlant de Larry, de Sunny et de Paul. C'est lui-même qui nous entretient des jeux d'un petit garçon, de sa foi, des traditions millénaires, d'un homme qui rencontre une jeune femme dans une ville de province semblable à celle de son enfance. Nous découvrons l'homme et le monde à leur origine. Peter se repose sur les choses naturelles, sur la sagesse des coutumes de la campagne. Larry veut revenir à cette innocence. Gramp a la paix et l'amitié du cœur, il l'accompagne, veille sur lui, lui donne tout ce qu'il peut lui donner. L'institutrice lui offre son

amitié, sa foi, sa confiance. Si chacun de ces personnages est aussi grand, c'est, nous le sentons immédiatement, que le cœur de Joseph Losey bat vraiment en chacun d'eux — et cela sans qu'il y pense ou le veuille, donc le plus sincèrement et le plus profondément possible.

Il faut citer, et seulement citer, les premiers plans sur la nature, sur les souvenirs de Peter, les joies de Peter, les itinéraires de Peter et de Gramp dans la ville, la scène dans le gymnase, la fuite de Peter (aussi belle que celle de Martin Harrow dans les rues de Los Angeles), la coupe des cheveux de Peter, la scène finale quand Peter quitte le tribunal et revient, le crâne rasé, avec Gramp dans la ville. Nous allions oublier la première scène entre Dean Stockwell et Robert Ryan, d'une simplicité inouïe — toute brute — et aujourd'hui encore inapprochée.

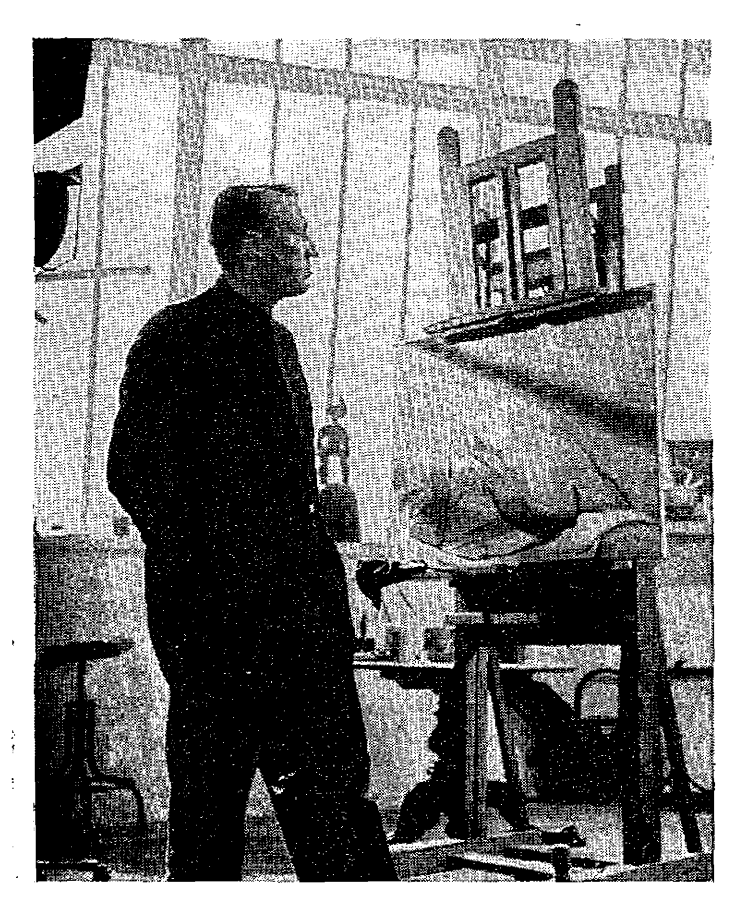
The Lawless. D'un premier scénario a été écrite une seconde version où était étudiée plus profondément la rencontre de Larry et de Sunny, puis cette seconde version a été récrite en une troisième qui revenait en assez grande partie à la première. Mais l'expérience faite sur la préparation se résoudra en termes physiques (la mise en scène ou le *scénario réel)* et finalement tout sera dit et complètement, l'amitié, la confiance d'une jeune femme en un homme, le bonheur d'un couple, la paix dans une ville de province où, le soir, on brûle les feuilles d'automne et l'on entend les oiseaux moqueurs.

Citons Brecht : « *Ce qui importe est ce qui est devenu important.* » Joseph Losey saisit, à la seconde même où le fait se passe, ce qui est important dans ce fait. Rien n'est fatal dans le cours des événements, au moins jusqu'à un certain point de ce cours. L'action est claire, et la mise en scène révélera ce point, mais aussi, dans chaque autre point, tous les possibles de cette action. Il y a ici la plus grande connaissance de la liberté. Le monde est fait de main d'homme. Il appartient à l'homme de le réformer, et Joseph Losey a la volonté de le faire et la confiance que cette réforme donnera au monde le bonheur universel, au sens où l'ont entendu les grands révolutionnaires, et au sens où l'entend Roger Vailland : « *Chaque bergère sera une reine.* » Notons enfin un parallélisme entre la mise en scène et le discours, qui se révèle la meilleure méthode pour raisonner clairement sur l'homme et le monde.

Que dire de plus, sinon que *The Lawless* est, dans ses racines, le plus grand western et même le seul western jamais tourné. La mise en scène s'organise par une vérité que nous reconnaissons *physiquement*, comme celle des plus grands Occidentaux, des plus hautes intelligences de notre race — si nous avons toujours le regard clair de notre enfance. Les jeunes gens de notre âge qui ont découvert la vie à la campagne, avec au loin le grondement de la guerre, reconnaîtront profondément ce naturel : la sagesse de Gramp, celle d'un homme qui connaît la terre et ses fruits.

On peut ne pas aimer la scène de la forêt, au moins dans sa partie didactique, dans *L'Enfant aux Cheveux Verts*, comme la mise à sac du journal dans *The Lawless*, mais ces deux films sont enfin admirables pour avoir été exécutés dans le bonheur, ce bonheur qui marquera toujours de son sceau les œuvres les plus hautes.

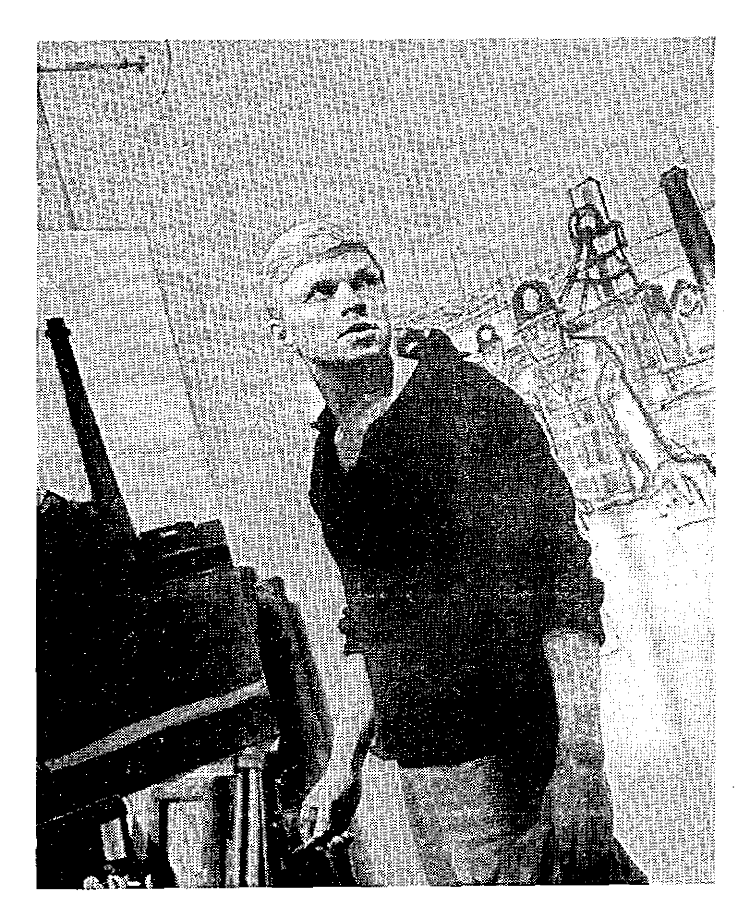
Dès *The Prowler*, la certitude, le bonheur qui règnent sur *L'Enfant aux Cheveux Verts* et *The Lawless* se rompront, comme si soudain Joseph Losey avait perdu la virginité, l'innocence de son regard. Les films de Losey ne s'organiseront plus désormais par la vérité, mais seront organisés pour une vérité. Nous pourrions reprendre ce que disait Philippe Demonsablon sur la différence entre les premiers et les derniers films américains de Lang : la connaissance ne se dessinera plus dans l'œuvre, mais dans la réflexion sur l'œuvre. Toutefois cette réflexion sera souvent résolue en termes physiques. La mise en scène, en étant moins immédiate, sera moins complète. Elle ne découlera plus d'un mouvement naturel, mais de l'intel-



Joseph Losey pendant *Chance Meeting.*

ligence qui devra résoudre les problèmes que se pose alors l'ambition la plus haute, la plus vaste, la plus dense : la mise en scène est la voie qui mène à la plus grande connaissance et devant les plus grandes beautés. Joseph Losey se pose désormais des problèmes de mise en scène et devient soudain moins libre pour parler — et si, pour nous, une science du cinéma se découvre, la plus profonde, la plus complète, la plus humaine à ce jour, elle ne remplace pas ce regard neuf et unique qui était celui de *L'Enfant aux Cheveux Verts*. Bien sûr, souvent, un éclair, une brutalité, qui revient comme une montée du sang, rendront soudain les films suivants aussi aigus que les deux premiers, et peut-être *Chance Meeting* porte-t-il les marques d'une Renaissance.

The Prowler peut être considéré comme un *Rouge et Noir* américain. Ce film est le seul que Losey a pu préparer et tourner avec beaucoup de soins et une assez grande liberté. Il en parle assez longuement dans son interview. Ajouterons-nous que nous préférons les moments de détente où Losey se contente de regarder certains gestes, — et donc, si l'on veut, parle de lui-même très librement, — à ceux où il s'occupe à dire, à désigner quelque chose ?



Hardy Krüger pendant *Chance Meeting.*

Nous préférons très nettement *M* pour certaines scènes où cette volonté de « porter sur le théâtre » est mieux à sa place. Jamais, avant ce film, nous n'avions senti le poids réel d'un acteur dans le décor. Pour la première fois, à notre connaissance, une action était développée dans le monde avec autant d'ampleur et en même temps avec autant d'exactitude. L'action est inscrite dans le décor. Pour la première fois une Cité existe sur l'écran. C'est cet élargissement de l'action dans le monde qui nous permet de dire que Joseph Losey est un cinéaste cosmique. Nous découvrons la plus grande largeur de vision possible du réel. Losey fonde la liberté et la vérité du personnage de Martin Harrow, les rend intelligibles en les révélant par des gestes d'une simplicité absolue et en même temps d'une très grande largeur et d'une aisance, d'un *délié* jusqu'alors inconnus pour nous. Joseph Losey a établi pour David Wayne, — qui les exécutera exactement, — des tâches très simples; il établira des parcours que son interprète suivra sans s'en écarter d'un pouce. Nous regrettons que tout cela soit théorique dans la scène finale, et que jamais le dialogue ne devienne une *action*, comme il le deviendra pour Leo McKern dans *Time*. Le Tragique ici n'a pas été résolu en termes physiques. Peut-être, sur le

plateau, au moment même du tournage, l'interprétation de David Wayne dans cette scène *finale faisait-elle illusion ?*

Joseph Losey tourne ensuite un film encore inédit en France : *The Big Night (La Grande Nuit)*, dont le scénario n'a jamais été terminé, et qui a été partiellement remonté pendant le séjour de Losey en Italie. Le film ne nous apprend peut-être rien sur son auteur, mais il est certainement l'un des plus forts qu'il ait tournés. Parfois il précise, en l'ouvrant dans la nuit, l'ambition de *M*. Et aussi certains mouvements sont rendus avec une force, une brutalité inconnues au cinéma avant Losey, suivant les mêmes principes que *M* mais avec, peut-être, une plus grande simplicité, une plus grande clarté. Enfin le film complétait heureusement l'œuvre antérieure de Losey avec le personnage de Georgie, plus particulièrement dans ses rapports avec Marion et Julie.

Joseph Losey part pour l'Italie, tourner un film entièrement prêt et que devait réaliser Bernard Vorhaus. Le film est entrepris sans que des modifications aient pu être apportées. Losey est très rapidement en désaccord complet avec son producteur et Paul Muni. Il tombe malade et doit quitter le plateau. Il y reviendra assez vite, mais devra régler assis sa mise en scène pendant un certain temps. Le film, enfin terminé, sera terriblement coupé dans la version italienne, encore plus dans la version mondiale. Vittorio Manunta nous apparaît bien pâle auprès de Dean Stockwell. La mise en scène ne prend jamais son envol, immobilisée par le scénario et le dialogue, les décors de studio — sauf dans les toutes premières séquences — sans pourtant s'y enliser. Ce que Losey en dit nous fait croire que le personnage de Franco Balducci annonçait celui de Leo McKern, et était peut-être un Robert Stanford qui n'avait pas connu la réussite sociale.

1952. Losey ne peut plus tourner de productions américaines : devant cet état de fait, les producteurs européens hésitent à lui confier un film. Il peut enfin tourner *The Sleeping Tiger*. Il n'y a pas lieu de s'attarder sur ce film malgré certains réflexes précieux sur le héros et l'héroïne, et une certaine fidélité à lui-même, mais très contrariée, ce qui donne au film cette surface si irritée et si enflammée. Notons cependant que la psychanalyse est ici considérée comme méthode.

Losey peut ensuite signer *A Man On The Beach*, qui, au moins dans sa première partie, n'est pas aussi mauvais qu'il semble le croire, mais bien mince. Puis il tourne *The Intimate Stranger* que nous avons encore plus de mal à rattacher à son nom, sinon pour de très petites choses et qui, sans doute pour des raisons commerciales, a été fait contre toute la dramaturgie des premiers films de Losey (déjà trahie dans *The Sleeping Tiger* et, à un degré moindre, dans la seconde partie de *A Man On The Beach)*. Losey lui-même reconnaît qu'il n'y a plus là la manière de considérer les choses de *L'Enfant aux Cheveux Verts*.

Après la préparation d'un film de science fiction, *X The Unknown* interprété par Leo McKern, qu'il doit abandonner, Joseph Losey peut tourner, en amitié avec des producteurs intelligents, mais très assujettis au distributeur, pendant l'été 1956, *Time Without Pity*. Par le seul jeu de la mise en scène, il y aura comme une *précipitation* du scénario sur le personnage de Leo McKern et *tout ce qui l'entoure*, de sa femme et de sa victime à son appartement, son bureau de Londres, son bureau du terrain d'essai, l'autodrome. En même temps qu'il se décentre, perd son équilibre, le film retrouve par ce déplacement son centre de gravité. On peut regretter la présence de Redgrave — dont le personnage n'a pas été recentré dans le même temps par rapport à l'action profonde — qui alourdit la part déjà ingrate du film, et aussi les rôles trop importants de Alec McGowen et Paul Daneman, avec lesquels Losey se disperse, sans oublier la vieille folle et son appartement, *tout à fait déplacés chez* lui. Mais, contrairement à la fin de *M*, le dialogue est ici une *action* et Leo McKern *agit* en ses paroles (il faut noter le jeu des différents timbres de sa voix). Robert Stanford décrit complètement le cercle de sa tragédie, et il fait l'expérience

complète de ce qu'il est lui-même profondément, tragiquement. On songe à la préface de Georges Bataille au *Procès de Gilles de Rais* : « sa vérité tragique le tient comme le galop tient la bête emballée ». *Time* nous permet, une nouvelle fois, de prononcer le mot de cosmique à propos de Joseph Losey. Le décor de l'autodrome qui prolonge dans le monde l'appartement et le bureau de Robert Stanford ne permet aucun doute. Sur la lumière et le son est aussi poursuivie l'expérience de *M*. Nous ne nous souvenons pas qu'un autre cinéaste ait porté aussi loin les problèmes du dialogue, de l'interprétation, du décor, de la lumière, du son, de la musique, — et peu nous importent alors quelques faux pas. Ces domaines sont ici rigoureusement parallèles, exprimant chacun la même unité, ils ne sont jamais confondus mais *intégrés* dans l'acte de mettre en scène, et ainsi est projetée cette force prodigieuse que nous n'avons jamais ressentie avant de connaître le plan final de ce film.

Le succès de *Time* auprès des milieux professionnels ouvre à Losey les portes de Rank. Il tourne *Gypsy*. L'affaire se terminera très mal et il devra attendre près de deux ans avant de pouvoir tourner un film : le découpage est intelligent, — d'une logique parfaite et, au moins dans un plan, étonnante, — mais aussi froid et vide. On devine aisément le médiocre intérêt que Losey éprouvait pour ce film. Bien sûr, nous relevons quelques réflexes sur les acteurs, les couleurs d'un ciel près de l'aube, la chambre à coucher d'une jeune fille.

Pendant plusieurs mois, Losey prépare *S.O.S. Pacific* (pour lequel Jack Palance est un instant pressenti) avec plusieurs scénaristes. Nous avons lu le dernier état de



Hardy Krüger dans *Chance Meeting.*

son travail et nous en attendions beaucoup malgré la fausse direction imprimée à l'action par un dialogue soudain artificiel — et théorique comme l'était le monologue final de David Wayne — entre le héros et l'héroïne. Au dernier moment, les producteurs n'ont plus confiance et retirent le film à Losey pour lui confier *Chance Meeting*, avec le même acteur devenu son ami, Hardy Krüger.

Chance Meeting. Un film beau et simple. Pour la première fois depuis *The Lawless* (1) nous retrouvons une amitié profonde de Joseph Losey pour un de ses personnages (peut-être favorisée par l'amitié personnelle de Losey pour Hardy Krüger). Jan, notre jeune hussard, est le cousin des héros de Michel Déon. Nous ne pouvons oublier les plans de Jan amoureux, ses rencontres, son bonheur, qui font oublier les scènes érotiques très artificielles. Jan sera guéri de sa passion après ce jeu autour de la vérité entre Morgan (Stanley Baker) et lui — (jeu qui rappelle, mais de façon différente, celui entre Grahame et Stanford dans *Time*. Jeu qui permet à Jan et Stanford de faire le tour complet d'eux-mêmes, et qui donc les mène à la connaissance, et à l'issue duquel Jan sera *net* comme l'était Peter à la fin de *L'Enfant aux Cheveux Verts)* — sa vocation au bonheur sera claire et pourra s'établir dans la lumière de la connaissance, — connaissance de soi et donc équilibre, *chance*. Le sang court plus frais dans nos veines après la vision de *Chance Meeting*. On ne peut d'ailleurs parler de la chance de ce film; le mieux est de s'abandonner à son charme, nous devenons naturels et la gentillesse nous est soudain aisée. Il y a dans le film une aération, une aisance saisissantes pour montrer les mouvements comme ils passent, et l'expérience du découpage de *Gypsy* a peut-être servi ici. Nous sommes en face d'un récit, d'un énoncé, et la plus grande préoccupation de Joseph Losey est la clarté, l'exactitude, la promptitude.

Losey a tourné depuis *The Concrete Jungle*, devenu *The Criminal*. D'après ses propos, ses lettres, il semble le considérer comme son meilleur film anglais.

Joseph Losey tournera l'an prochain un film auquel il tient beaucoup et auquel il donne tous ses soins depuis près d'un an. Un jeune Allemand, élevé dans les principes nazis, tombe amoureux d'une jeune fille juive. Joseph Losey qui a résolu depuis *M* ses problèmes de mise en scène, mais peut-être jamais aussi clairement que dans *Chance Meeting*, reviendra-t-il maintenant à la force naturelle et simple de *L'Enfant aux Cheveux Verts* et de *The Lawless* ?

Peut-être, pour mieux connaître Joseph Losey, les lecteurs des *Cahiers* aimeront-ils savoir qu'il n'y a pas de films qui l'aient marqué. Des films qui l'aient intéressé par leur matière, qu'il aurait aimé faire, oui. S'il n'avait pas dû quitter les U.S.A., il aurait tourné *Apache* dont on imaginera aisément ce qu'il serait devenu sous son autorité, et *The Four Poster* (interprète : John Huston). Il a toujours eu pour projet de porter à l'écran *Galileo* qui est l'entreprise pour laquelle il a dépensé le plus d'énergie et travaillé avec le plus de liberté, avec *The Child Went Forth* dont il a très longtemps gardé une copie. Il s'intéresse beaucoup plus à la peinture (il aime le quattrocento et Paul Klee) dont il nous dit volontiers qu'elle est une meilleure école de mise en scène que le cinéma existant, *à la musique (Bach, Haendel), à l'architecture* qu'il suit de très près. Aucun écrivain ne semble réellement l'arrêter, si ce n'est Brecht dont il ne connaît d'ailleurs que les pièces de la maturité. Il aurait aimé rencontrer Jack London. Très retenu par son travail, Joseph Losey est donc aussi très indépendant, sans pour cela vivre retiré : il n'ignore rien de la réalité de notre temps.

Pierre RISSIENT.

---

(1) Nous pouvions toutefois noter dans *M* une réelle amitié pour Howard Da Silva.

NOTE SUR THE LAWLESS





Macdonald Carey et Gail Russell dans *The Lawless.*

Si *Lawless* est le plus beau des films, c'est qu'il n'en est point qui nous avertisse d'un sentiment plus juste de la nature.

Il n'est, pour la main qui dessine, et pour le cinéaste qui regarde, d'autre raison que de préciser l'ordre et la beauté naturelle des choses.

Ainsi la beauté doit être radieuse. (Victoire ! m'écriais-je saisi d'admiration.) La ferveur qui m'emplit à chaque vision du *Lawless* est comme le sentiment d'une respiration plus aisée, la certitude d'un sang plus pur.

Elle était le printemps même !

La beauté de la mise en scène est le dessin le plus net possible de la beauté du modèle. (Il advient, dans d'autres films, que seule demeure la netteté du dessin et que ce qui nous est montré soit laid ou faux : ainsi le *Tigre du Bengale* de Fritz Lang.)

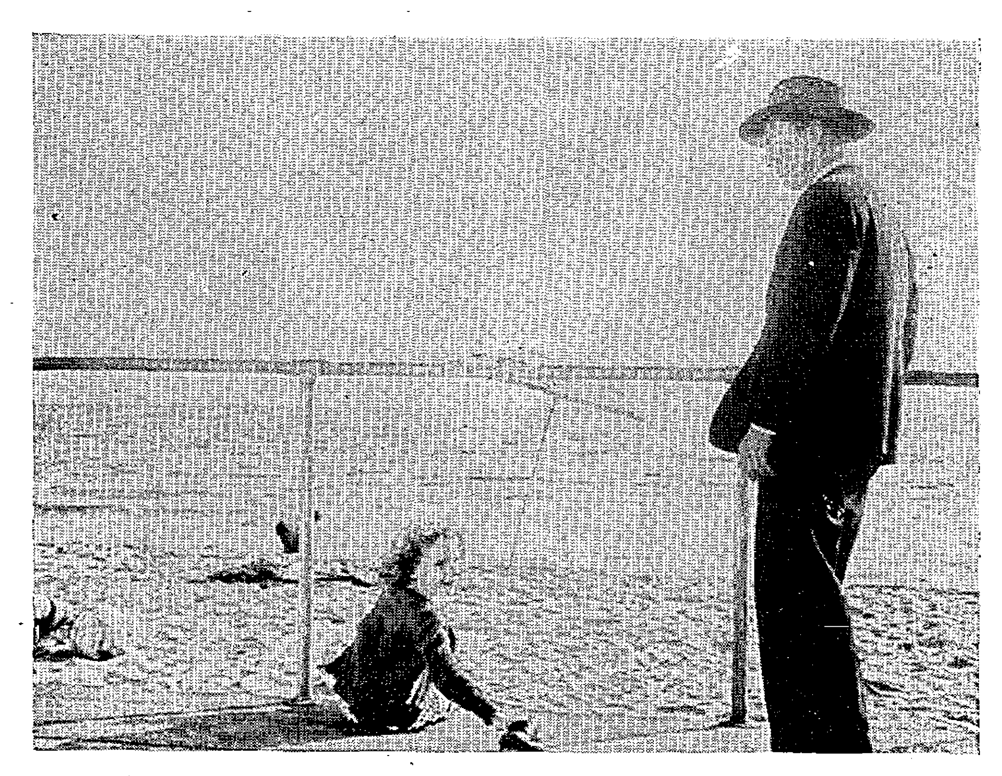
Comme l'amour, la beauté ne peut naître que de l'admiration. Songeant à la témérité de son propos, l'esprit trouve sa force dans un grand enthousiasme.

Il n'est point d'autre thème que l'acquiescement au bonheur. Le brio de *Lawless*, la chaleur et l'impatience de sa mise en scène sont la grâce réservée à cet accomplissement. Ce ton est celui de la jeunesse, irrésistible donc, pareil à l'ardeur d'une nageuse matinale.

Un tel bonheur exige les couleurs et la lumière les plus franches. La vibration de l'air, la clarté du découpage donneront un éclat adorable aux formes d'un corps libre et vivace. Exemple : un arbre est un arbre, une jeune fille est une jeune fille, la jeune fille monte dans l'arbre (et s'écorche le genou).

Le propos du *Lawless* est le plus grave, puisqu'il est d'établir les rapports les plus nobles possibles entre un homme et une jeune femme, et s'il consacre quelques chapitres à la violence, il nous entretient surtout du plaisir, de l'art de vivre et de la courtoisie.

Marc BERNARD.



David Wayne dans *M.*

BEAUTÉ DE LA CONNAISSANCE

par Michel Mourlet

Il adore ce corps de l'homme et de la femme qui se mesure à tout.
PAUL VALERY *(Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci).*

A est A. Le réel ne présente aucune ambiguïté et surgit à la conscience dans l'illumination de l'évidence. Ce sont ces éclairs successifs qui ouvrent la voie de la connaissance, non les systèmes qui substituent une danse de l'esprit à la marche du monde. Nietzsche, Valéry montrent ce qu'est une intelligence qui se laisse investir par l'ordre des choses, leur logique n'étant pas de celles qui plient cet ordre à un désir, mais simplement la relation qui engage toutes ses parties. La raison n'est pas un projecteur braqué par l'homme sur un spectacle irrationnel ; elle est dans le spectacle ; il faut la laisser venir à soi. Hegel, qui avait quelques clartés, disait très bien cela.

La plupart des metteurs en scène projettent sur le monde leur système, le flou de leur regard, la distorsion de leur intelligence. Une œuvre nulle est d'abord une œuvre fausse, un miroir déformant. Nous marchons dans ces films comme dans un mauvais rêve, nous heurtant à chaque instant à des objets méconnaissables. Notre salut n'est plus que de fuir cette étouffante sphère d'artifice, de revenir à la vérité qui baigne partout la salle et vient battre ses portes sans y pénétrer.

Or, Losey est le metteur en scène dont le miroir est d'une eau si pure qu'il se fait oublier et que la seule réalité, dans ses films, se déploie devant nous. Des yeux peu avertis, uniquement sensibles aux provocations d'ordre wellesien, peuvent confondre cette nudité du vrai avec le dénuement de la plupart. Un chroniqueur citait récemment une phrase extraite d'une présentation que j'avais faite de Losey dans son hebdomadaire pour dauber avec esprit sur le mot « cosmique » employé à le définir. Il ne pouvait pourtant pas me reprocher de m'en servir pour n'importe qui, n'importe quand : je ne connais qu'un metteur en scène qui sache imposer constamment la présence du monde, la pesanteur de l'environnement sur le centre de la scène, par l'utilisation des bruits, des lumières, par l'identification du décor au drame et du drame au décor. Le nœud du drame ressemble alors au cœur ardent d'un soleil dont les rayons se prolongent et vibrent indéfiniment dans l'espace. Qu'on se souvienne de ces deux plans de *Temps sans pitié :* le premier montre Londres, le pont sur la Tamise et le Parlement ; l'horloge sonne ; nous revenons sans transition en présence des personnages à l'intérieur d'une maison ; la sonnerie de l'horloge s'achève, légèrement atténuée par l'obstacle des murs. Un détail aussi infime et bref suffit à inscrire la scène dans la totalité du réel.

Qu'un artiste ait un « univers », c'est un aveu d'impuissance, de limitation et, plus gravement, d'artifice. Stendhal, Racine, Bach ou Vinci n'ont pas d'univers. Ils s'intéressent sans doute à certains aspects du monde plus qu'à d'autres, et c'est à leur honneur, mais ils savent ne pas couler ces formes privilégiées au moule d'une sensibilité caricaturale. On peut dire : l'univers de Kafka. On ne peut pas dire : l'univers de Losey. Ce qui désoriente les détracteurs de ce dernier, c'est l'absence de références à un vice fondamental de l'acte créateur, capable de retenir leurs sens émoussés ou infirmes. Dans cette perspective, Hitchcock a un style et Losey n'en a pas. La notion de style recouvre en l'occurrence un gauchissement du vrai : Hitchcock, Welles, Eisenstein *inventent* des formes, certes, mais cette constatation n'est-elle pas la plus sévère des critiques ? L'artiste n'invente pas, il découvre, sinon nous nous détachons de ses fantômes. L'histoire de l'art est pour une grande part celle des maladies de l'esprit. Très peu d'artistes ont suivi la route rectiligne du regard pur. Le regard pur, je veux dire cette parfaite limpidité de la conscience au fond de quoi les formes vraies du monde se dessinent, et qui s'appelle aussi l'intelligence car, nous venons de le voir, l'intelligence et la beauté ne se séparent pas.

Il y a une connaissance absolue, un dévoilement de l'être, tel que la pensée du contraire est psychologiquement impossible et devient une simple délectation d'intellectuel. S'en tenir à ces évidences, refuser les architectures fragiles, dépourvues d'assises et de preuves, les théories séduisantes mais gratuites, est la condition d'une pensée, donc d'un art profondément enracinés dans la vie. Losey donne de ce savoir le reflet le plus fidèle et le plus brutal. Il s'agit non d'un univers, mais de l'univers ; non d'un monde possible ou impossible, mais du monde réel.

Ceci ne veut pas dire que Losey verse dans l'ornière du réalisme, et nous propose la banalité, la laideur comme cautions nécessaires de la véracité. Le plus rare, le plus noble, le plus passionné de l'homme est son propos. Mais ce propos est la simplicité même, et c'est pourquoi il surprend. Nos coutumes de pensée se brisent contre l'exactitude. Nous avons l'habitude qu'on nous mente, aussi croyons-nous qu'on nous ment quand on nous dit la vérité : un critique a intitulé un article d'ailleurs erroné sur *Temps sans pitié* « La Splendeur du Faux », et l'on a parlé

d'expressionnisme à propos de ce film, ce qui ouvre la porte aux malentendus. L'expressionnisme en effet ne se contente pas de s'opposer à l'impressionnisme par l'intervention d'une volonté organisatrice, il implique la mise d'un accent sur ce qui *doit* importer. Or, dans la mise en scène de Losey, ce qui est essentiel l'est par soi-même, sans valorisation extérieure, grâce à la seule rectitude du geste qui désigne.

Si un mot pouvait définir cet art, ce serait donc celui de loyauté. Que cette loyauté s'exerce sur les moments les plus tendres ou sur les plus violents, elle ne laisse pas de déconcerter, de sembler perverse ou naïve à ceux qui ont perdu l'innocence, ou n'ont jamais suivi du doigt la granulation d'un rocher. On la dirait née d'une conjoncture étonnante de l'enfance et de la lucidité. Le monde paraît dans sa fraîcheur brutale — mais l'intelligence est adulte et ne se rompt pas sous le choc. Elle le surmonte au contraire, se ressaisit, domine une apparence de chaos, et dans une totale clarté pourra suivre son chemin.

De même a-t-on parlé du jeu théâtral des acteurs, confondant ainsi théâtralité et dramaturgie. Un jeu théâtral, dans l'acception ordinaire, est un jeu excessif pour représenter des sentiments dont l'expression surpasse l'intensité. Un jeu dramatique *peut être* un jeu qui exprime dans leur intégrité des sentiments excessifs. Je dis « peut être », car le plus souvent le dramatique a recours au théâtral, par incapacité du sentiment à se suffire à soi-même. Mais justement, dans le cas de Losey, il y a drame et non théâtre. Si son expérience du théâtre lui a beaucoup servi, c'est bien davantage pour l'utilisation de l'espace scénique que pour la direction des acteurs. L'espace en effet reste le même, tandis que la rampe et les conventions du théâtre n'existent plus sur l'écran.



Hardy Krüger et Stanley Baker dans *Chance Meeting*.



Michael Redgrave et Leo McKern dans *Time Without Pity.*

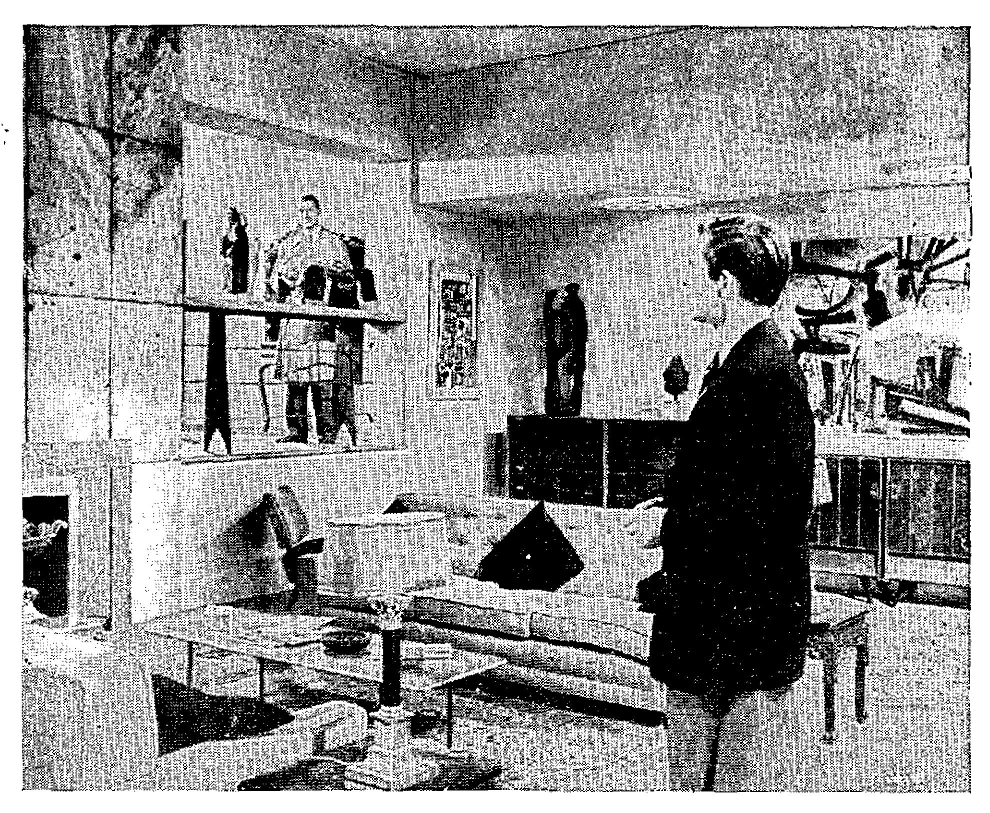
De là une liberté des gestes inconnue ailleurs. Nous assistons à leur éclosion, la plus spontanée qui soit, et à leur trajet parfois inouï dans l'espace et toujours sublime dans le cœur. Nous éprouvons en même temps de la stupeur et la sensation très vive, très fraîche, du vrai. Jamais on n'avait été aussi proche des êtres humains, de leur chair, de leurs nerfs, des pulsations de leur sang. Le génie de Losey retrouve la parfaite objectivité : l'art le plus concerté aboutit à la spontanéité du sentiment en train de naître. Losey est le seul prophète : il prévoit ce qui à aucun degré n'existe encore et qui va surgir du néant. Et ceci, grâce à son intuition de l'être de l'acteur, la possession de ce qui est entraînant le pouvoir sur ce qui peut être. Cette possession, puisqu'une récente sortie parisienne nous permet de prendre *Temps sans pitié* en exemple, découvrons-la, totale, dans le jeu de Leo McKern en qui la folie de la domination et de l'orgueil, contenue dans toutes les fibres de cette chair puissante, éclate en colères mythologiques, manifestation d'une ardeur et d'un déchirement infinis.

Car cette clarté qui baigne les êtres et les choses est là pour guider un monstre singulier, à demi-aveugle dans un univers presque opaque, pour lui montrer les arêtes vives où il se blesse et que dorénavant il saura éviter. De ce monstre dans la nuit elle fait un homme. Le démon du savoir, la tentation de la lucidité sont-ils autre chose que le désir de maîtriser l'univers et de lui imposer l'humaine loi ? La mise en scène de Losey, comme l'écriture de Valéry, est à chaque seconde un acte de connaissance, le regard d'un œil vierge et la conquête d'un esprit non prévenu. Leur gran-

deur est d'avoir compris qu'il n'est pas de salut hors de l'intelligence. D'où leur commune attitude devant les métaphysiques et toutes les constructions arbitraires de l'esprit. Leur domaine est ce qu'ils peuvent sentir, toucher, dominer. On imagine l'étonnement de cette sorte d'esprits devant les dévergondages de pensée auxquels on assiste de toutes parts.

Si la beauté et la lucidité vont de pair, il n'y a pas non plus comme on le croit souvent « l'esthétique » et la « morale », deux activités séparées que l'on étudie chacune à son chapitre dans les manuels de Sorbonne, mais un mouvement unique dont la beauté, la morale, l'intelligence sont les différents noms. Le regard le plus net choisit la forme la plus noble, et la main la façonne avec fidélité. Nous ne connaissons pas d'autre définition de l'art. Ce mouvement, on le découvre dans les films de Losey à l'état le plus délié, le plus libre, le plus pur. C'est lui, et lui seul, qui anime la scène et la conduit à son achèvement. Une exigence perpétuellement tendue, un choix à la fois orgueilleux devant les hommes et respectueux de la nature, expriment cette convergence des facultés vers un point central, le même pour tous, mais que peu d'esprits entrevoient et que presque personne n'atteint. Le temps est passé de chercher le secret du monde. A travers la fureur et la tragédie, comme parmi les joies les plus ferventes, il n'est plus question que d'apprendre à vivre.

Michel MOURLET.



L'appartement de Stanford dans *Time*.

ÉDUCATION DU SPECTATEUR



Time Without Pity

ou L'ÉCOLE DU MAC MAHON

par Jacques Serguine

Bien sûr, de très bons films, je n'en connais pas beaucoup, mais pourquoi y en aurait-il beaucoup ?

Après des millénaires, combien de livres, de tableaux au bout d'une vie passée à user, patiemment ou passionnément, les chefs-d'œuvre reçus, combien en reste-t-il qu'on n'ose pas contester ? Combien vous retiennent encore ?

Le cinéma, lui, a cinquante ans. Je ne parle pas de la nécessité de le penser dans son contexte historique, j'entends l'évolution de sa technique, la mise au point de ses instruments. On a à peu près tout dit de cette singularité du cinéma de dépendre de substances impartiales comme le verre, qui fait de lui, premier de tous, l'art du monde et l'art des hommes, l'art du vrai. Ce qu'il m'importe de noter, c'est uniquement la brièveté du temps où ces chefs-d'œuvre, sans l'attente desquels nous n'irions pas au cinéma,

ont pu naître. Tenons donc compte de la rareté des chefs-d'œuvre ; pour le cinéma, simple question de statistique. Il y a aussi l'aveuglement des hommes. Il y a, enfin, ce fait paradoxal que les chefs-d'œuvre se cachent. Disons qu'ils sont pudiques. Ceci rend évidemment le rôle de la critique illusoire ; c'est tout au plus une fonction. Ce qui reste, c'est une exigence plus ou moins grande. Exigence du créateur, exigence du spectateur, ou de l'auditeur, du lecteur, etc. Ce qui reste, ce sont des hommes. Le cinéma est l'art du vrai. La question devrait donc être : comment se forme, au contact des œuvres, une exigence de chef-d'œuvre dans la conscience d'un honnête homme.

Je me rappelle un temps, pas si lointain, où je pouvais voir sans ennui les films d'une multitude de gens. Est-ce à dire que j'en rougis ? Non, bien sûr, il n'y a pas vraiment de quoi. Je lis encore, je lirai peut-être toujours « Le Mariage de Chiffon » et les *romans de la Série Noire*. Dans le cadre du film policier, Alfred se défend comme un autre. De même Clair dans la comédie légère ; pendant longtemps, c'est tout juste s'il s'est soucié de métaphysique. Aussi, ne lui reprochons rien ; le samedi soir, après le turbin, pour les âmes d'une certaine fraîcheur, ça vaut bien l'Opéra-Comique. Alors quoi ? Alors maintenant, Alfred et René Clair m'ennuient, sans parler des autres...

Le cinéma est l'art du vrai. Ce qui m'ennuie au cinéma, c'est une vie caricaturée, déformée, stagnante, ce sont des hommes qui n'ont pas d'âme, un monde que je ne reconnais pas. Le seul beau, c'est le vrai, le vrai seul est aimable. Je précise que j'entends ce vers au sens où l'entendait Boileau, où l'a entendu le Grand Siècle ; je ne parle pas de réalisme, qu'il soit néo ou tout court ; je ne parle pas de De Sica, ni de sordide ou de misérabilisme. Je parle de l'Homme, c'est justement ce que fait l'artiste. Je me moque des féeries, des pantomimes, des bavardages plus ou moins drôles d'un metteur en scène indiscret, de ces intrigues, plus ou moins retorses, qui n'explorent que les détours de la cervelle de leur inventeur. Je m'intéresse aux hommes et aux femmes, par voie de conséquence je m'intéresse à moi. Je ne me sentirai touché que lorsque je verrai l'âme d'un homme, ou lorsque, sans festons ni astragales, on s'adressera à la mienne.

On croit beaucoup à un appareil des chefs-d'œuvre. On se trompe, les chefs-d'œuvre sont toujours nus. Ce à quoi ils ressemblent le plus, c'est à la nudité de l'homme. De là qu'on les voit si mal, l'homme habillé représentant l'art du mensonge. Dans quelques-unes des œuvres que je reconnais au cinéma, la beauté naît du contraste entre un mensonge qui arrive à mon oreille et la vérité que mes yeux voient. Des gens nus sous leurs paroles. Un regard. Une âme.

Le metteur en scène peut mentir, et les hommes qu'ils découvre ; la caméra ne peut pas. Réciproque : du moment où elle peut regarder sans les déformer l'homme ou la femme qui sont devant elle, il n'y a plus de mauvais acteurs, ces mauvais acteurs chers aux critiques venus du théâtre ; il n'y a plus de mauvais films. Il y a de mauvais metteurs en scène, des gens indignes de braquer sur la vie ce regard de la caméra, inappréciable parce qu'exact.

Exact, je l'ai dit, il ne l'a pas toujours été. Un temps fut qu'il trahissait le silence même, ne pouvant appréhender ces grandes sources d'harmonies et de conflits que sont les couleurs du monde. Alors, il brutalisait le noir et le blanc, pour suppléer à son infirmité. Ainsi les hommes, impuissants à saisir le monde, ont inventé le bien et le mal ; c'est un des sens possibles de l'expression : couper la poire en deux.

Mais surtout, pendant trop longtemps, ce regard a été sourd (« *L'œil écoute* » dit Claudel). Les hommes parlent, le monde fait un certain bruit. Il était dans l'irréfutable logique de l'œil de la caméra de n'être plus « *condamné au silence* ».

*
* *

Naturellement, il ne faut pas exagérer. Dans l'histoire du cinéma (j'insiste sur le mot « histoire ». L'histoire du cinéma, ce n'est pas plus le cinéma que l'Histoire de France n'est la France. La France, c'est un sourire de ma maîtresse, la plage où j'étais



Walter Reed dans *The Lawless.*

en juin, un vers de Ronsard sur le printemps, un autre de Saint-John Perse sur des oiseaux exotiques.), dans l'histoire du cinéma, je connais quelques beaux silences. A ceux-là, je ne peux reprocher que d'être des silences illogiques. Les silences des hommes sont logiques.

Ces silences malgré les hommes, je ne suis pas seul à les connaître. Ils sont, tout à fait au hasard, dans Murnau, dans Griffith. Ce sont des visages crucifiés, une main, des yeux où l'on ne pénètre pas mais qui, déjà, reflètent ; c'est une aile d'hommes en armes qui se déploie sur la plaine (Eisenstein), quelques moments de repos, de contemplation du monde, ouverts en force dans l'ombre obligée de l'écran, conquis par un homme assez grand pour voir avec des yeux d'aveugle. Alors, l'espace d'un instant, des corps sont nus dans le soleil, des lèvres se touchent pendant que tombent les fleurs légères d'un pommier, une femme sourit, le visage du comédien rencontre le visage de l'homme.

***

Que se passe-t-il qui fait que cela ne nous suffise plus ? Il se passe qu'un jour, quelque chose bouge sur l'écran. Ce n'est plus un plan statique, une image peut-être belle mais embaumée. C'est un geste.

On vient de voir à la Cinémathèque un vieux Dwan, un vieux Frank Lloyd, un vieux Vidor. Ce que l'on découvre, c'est que le cinéma n'est pas l'art du mouvement — le mouvement, c'est sa technique —, c'est l'art du mouvement vrai. A le premier compris le cinéma, celui qui le premier a redécouvert les gestes des hommes. Non pas ces

gestes arbitraires, outrés ou schématisés qui font logiquement partie d'arts donnés comme *arts du faux : le théâtre, la danse. Je dis les gestes des hommes, ceux qu'ils font quand* ils aiment et quand ils souffrent, quand ils mangent, quand ils ouvrent une fenêtre. Quelque chose a bougé sur l'écran, et j'ai reconnu un geste. Un homme bouche de son corps la brèche ouverte dans l'argile d'un barrage. Si j'avais assez d'enthousiasme, j'aurais pu inventer ce geste, je le reconnais, je me suis rapproché de l'homme.

Après tant de grimaces, de hideuses déformations imposées au corps de l'homme, voici que nous découvrons ses gestes authentiques, des geste qui ne mentent pas. Mieux que les paroles, les gestes expriment les hommes. Comme des silences, il y a des gestes nus.

Tout ce que nous avons vu avant, c'était un champ couvert de morts, et encore, reconstitué en studio, un cimetière de figures de cire. Nous ne pouvons plus aimer ces marionnettes, ces cadavres. Le cinéma est l'art du vrai. Nous découvrons la grande règle : ne doit exister sur l'écran que ce qui peut exister dans le monde des hommes ; je voudrais dire, si je ne craignais de nouveau les malentendus, dans le monde de tous les jours.

Insistons sur ces gestes nus. « *Contre le verre de l'écran bat ce poisson nostalgique* », dit à peu près Drieu La Rochelle. Je trouve que l'art du cinéma est assez bien délimité par cette image du poisson derrière la vitre de l'aquarium : on ne peut pas le toucher, mais il bouge, il vit, il ne ment pas.

*
* *

Que se passe-t-il qui fait que cela ne nous suffise pas ? Il se passe que l'homme a une âme, et que nous n'avons vu que son corps. Cela peut être magnifique, le corps d'un homme, mais nous voulons savoir ce qui le fait bouger. Nous voulons voir son amour, ou ses haines.

Ces sentiments, parce qu'ils plongent au fond de l'homme, il est facile pour le metteur en scène ou pour le spectateur de se tromper sur les gestes qui les expriment. La simplicité qu'ils exigent rétablit jusqu'aux acteurs dans leur dignité humaine. De toute évidence, certaines enveloppes physiques, qu'elles s'appellent Victor Mature ou Giulietta Masina, ne contiendront jamais d'âme.

Ce à quoi on peut se tromper, au moins un temps, c'est à une certaine exacerbation des gestes, que l'on reconnaît enfin gratuite, injustifiée, mais qui d'abord, ne serait-ce que par l'effet de choc, emporte l'adhésion. Ainsi a-t-on pu croire quelque temps qu'Orson Welles ou Robert Aldrich parlaient des hommes. Ils en parlaient peut-être, mais par symboles, et le cinéma est l'art du vrai.

D'autre part, ce que l'on prend souvent pour l'âme, c'est la morale, qui ne ressortit qu'à l'intelligence et gauchit le monde qu'elle prétend appréhender. Cette confusion a permis à Rossellini d'occuper pendant longtemps une place, ou plutôt de porter un titre auquel il n'avait pas droit.

Qui nous a montré des hommes ?

Il y a quelques années, j'ai vu un film dont le titre était *Whirlpool* (*Le Mystérieux Docteur Korvo*). Faut-il le dire, je n'y ai rien découvert. C'est d'ailleurs ce qui m'a étonné ; on trouve toujours quelque chose. C'était bien le premier film que je me sentisse incapable de nommer. Pas de sens, pas de références. Un homme, une femme ; ils bougeaient, et leurs gestes n'exprimaient rien. Ils parlaient et les mots ne signifiaient rien, le film était plein de silences. Derrière une vitre fidèle, j'avais vu bouger des silences ; je m'étais heurté à la vitre comme on se heurte à ce qui est transparent, à ce qui est évident. Le film était signé Preminger.

Par obstination critique, j'ai vu un ou deux ans après un film du même metteur en scène, qui s'appelait *Angel Face* (*Un si doux visage*). A travers les mêmes silences, les mêmes mouvements apparemment détachés, j'ai aperçu quelque chose. Au plan final,



Howard St John dans *The Big Night.*

une voiture qui crevait l'écran a pénétré jusqu'à moi. La vitre était rompue. Ce que j'avais pressenti, puis reconnu au moment où elle se libérait, c'était une tension vertigineuse, presque immobilisée à la limite d'elle-même. Tension entre une femme et un homme, ou plutôt, dans une femme à cause d'un homme. Pendant une fragile seconde, dans ses yeux, j'ai vu l'âme de Jean Simmons. Je crois que j'en ai frissonné. Pour la première fois sur l'écran, je découvrais non plus des corps, ni des gestes, mais des êtres.

Je ne dis pas que *Whirlpool, Angel Face, Laura, The Man with the Golden Arm, Saint Joan* soient sans défauts ; il y a des trous, des trous énormes, des trous inadmissibles. Je ne parle pas de chefs-d'œuvre, je parle de moments de grâce, de pressentiment du chef-d'œuvre. Si l'on veut, je parle de Jean Simmons et de Gene Tierney, de Kim Novak, de Jean Seberg.

J'ai parlé d'âme, excessivement, de nudité, de beauté, de vérité. C'est que pour moi, ces mots sont à peu près synonymes. On peut partir du corps, ou arriver à lui ; dès que l'on va assez loin, on arrive à la vérité, et pour moi, la vérité de l'homme est belle. Ce qui m'égare, moi comme les autres, c'est un passé de civilisation, habitué à farder, à habiller, à nier la nudité. Récemment, cette espèce de mauvaise foi m'empêchait de voir l'admirable *Tigre du Bengale* ; j'en restais aux ornements, au matériel du chef-d'œuvre. Dès le *Tombeau Hindou,* je devais être entraîné dans l'engrenage irréfutable d'une rencontre entre des êtres, fasciné par cette simplicité désespérante qui est le signe, précisément, de la nudité, je veux dire de la vérité.

J'ai parlé d'âme, excessivement. Je ne pensais pas à Bresson. Je pensais à un dos nu, qui est dans Mizoguchi ; à un baiser où les dents de la femme arrachent la lèvre de l'homme, qui doit être dans Ludwig ; à un sourire retenu par des pointes de feu : Bella Darvi dans *L'Egyptien* ; à ceux qui croient questionner Dieu, ou l'amour, et qui n'interrogent qu'eux-mêmes, chaque homme le fait au moins une fois.

On voit en quoi je me suis contredit : en distinguant certains gestes, certains regards, pour leur beauté singulière ; celle-ci devait les réduire, au plus près de la vérité, à n'être que des moments. J'appellerais donc chef-d'œuvre, le film qui serait une suite de gestes contenant chacun la totalité d'un homme.

Un jour, sur l'écran, pour la première fois, j'ai vu sangloter un homme. Bien sûr, je ne parle pas de ces brouillards qui parcourent de temps en temps les yeux virginaux de Gary Cooper. Je parle de sanglots d'homme, une chose assez rare. Le film s'appelait *Le Rôdeur*. Je ne puis pas en parler, parce que les mots le trahiraient, comme ils trahiraient *La Grande Nuit*. Ce que je sais, c'est qu'il ne schématisait pas, comme Lang, ne se dispersait pas, comme Preminger, ne se laissait pas corrompre, comme Fuller. Ce qu'il montrait, et sa franchise, son honnêteté démontaient comme un coup de poing, c'était un être plus grand que les héros, plus beau que les dieux ; c'était un homme. Le cinéma est l'art du vrai ; Joseph Losey est le premier artiste.

Jacques SERGUINE.

*
**

P.S. — Losey, Lang, Preminger, Walsh, le carré d'as du Mac Mahon. Je suis donc « Mac Mahonien ». On est « Mac Mahonien » sans le savoir, première proposition et son corollaire : tout amateur de cinéma est un « Mac Mahonien » qui s'ignore. Je le suis, parce que j'ai vu *Haines* et *Le Maudit*, les films de Lang, *Le Docteur Korvo* au Mac Mahon, et non ailleurs. Et si je le suis, je le reste.

Qu'est le « Mac Mahon » objectivement ? C'est une salle de cinéma sise avenue Mac-Mahon, près de l'Etoile. Elle a constamment passé des versions originales, et les meilleures visibles à Paris. Le 16 mars 1960, devenue salle d'exclusivité, elle a commencé sa nouvelle carrière avec la projection des *Contrebandiers de Moonfleet*, un Fritz Lang de 1954, que nul jusqu'ici n'avait pu voir, sinon dans des provinces privées ou des projections reculées.

Voici donc un « Mac Mahon » objectif. Mais je l'ai déjà dit quelque part, l'objectivité m'ennuie. Aussi je préfère mon sentiment personnel du Mac Mahon. Il se trouve en effet que le Mac Mahon dont je parle n'a jamais été le « Mac Mahon », mais cette salle arbitraire, et devenue, on le voit, légendaire, où j'ai découvert la plupart des films que j'aime, soit en projection publique, soit à l'une de ces projections privées que l'on doit à l'obligeance éclectique de son directeur, M. Emile Villion.

Au nom des metteurs en scène que je cite, on me dispensera d'accoler des adjectifs prestigieux. Leurs films s'en sont chargés, ou le feront pour eux, auprès de ceux qui les ont vus ou les verront sans plus de préjugé que moi, je veux dire sans aucun autre préjugé que celui d'une certaine qualité, que celui d'une certaine beauté, que celui d'une certaine grandeur. Je ne parle jamais que de ce que j'aime ; pour moi, c'est une question d'honnêteté. Et d'ailleurs, vis-à-vis de ce que je ne connais pas encore, que ce soient des films ou des spectateurs de films, il me semble que c'est aussi la seule attitude possible. En ne les niant pas d'abord, je suis prêt à les admettre.

Ce de quoi le « Mac Mahon » se trouve être le lieu géométrique n'est pas le cinéma mondial, mais une idée du cinéma. On voit que cela n'engage à rien, sinon peut-être à l'amitié. L'amitié peut n'être rien d'autre qu'une exigence partagée. D'où il s'ensuit que le

« Mac Mahon » n'est nullement une école rétrécie en entonnoir, mais bien plutôt un point de départ, cet entonnoir à l'envers.

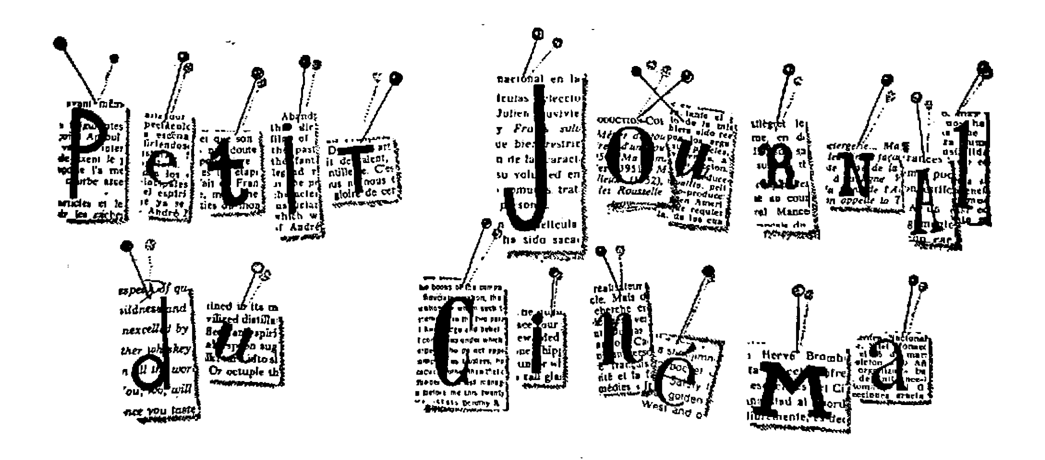
Le « Mac Mahon », vers 1954, c'était la rencontre fortuite dans une avenue près de l'Etoile de gens que j'aimais et d'autres que j'allais aimer ; de films que nous connaissions, ou bien que nous attendions, ou que nous découvrions, et que nous allions aimer ensemble.

Alors, est-ce un nouveau snobisme, être « Mac Mahonien » ? Il y a toujours des étiquettes pour celui qui cherche la beauté, cet autre nom de la vérité. Un jour, c'est un honnête homme, un autre jour, c'est un fils de roi. Maintenant que le cinéma existe, pourquoi pas un « Mac Mahonien » ? Le nom passera bien sûr, tous les noms passent. La beauté reste.

Il ne me semble pas important de demander : comment peut-on être Mac Mahonien ? Ce qui importe, c'est de chercher : comment peut-on être Raoul Walsh ? Comment Fritz Lang et comment Joseph Losey ? Je ne le sais pas encore. Je sais qu'ils sont, et rien d'autre. Le beau est l'évidence du beau, c'est bien là le paradoxe. Le « Mac Mahonisme » n'est pas une réponse facile, trop facile ; c'est une question exigeante. La question, Messieurs, reste ouverte. — J. S.



Joseph Losey pendant le tournage de *Encounter*.



LETTRE DE NEW YORK

The Apartment, ou comment l'employé célibataire d'une importante société peut se trouver porté au sommet en prêtant, bon gré mal gré, sa garçonnière à ses chefs de service mariés. La situation, quoique plus nuancée que celle de *Some like it hot* est comme elle poussée à son maximum logique, et l'infortuné Jack Lemmon est la perpétuelle victime d'une muflerie dont Wilder établit ici qu'elle n'a pas de bornes. Cela est aussi cruel, aussi désabusé que *Stalag* 17, avec un comique qui ne veut se priver de rien mais dont la grossièreté même est vengeresse.

La distribution est excellente, jusque dans les rôles secondaires. Shirley MacLaine, qui joue toujours les yeux fermés, trouve ici un rôle de bécasse sympathique analogue à celui de *Some came running.* Jack Lemmon qui se confirme plus grand comédien que jamais retrouve des mimiques de Stan Laurel dans son personnage du gentil ahuri.

Bells are ringing est tiré d'une opérette dont le succès à Broadway demeure incompréhensible si l'on en juge d'après la mise en scène assez languissante qu'en a faite Minnelli. Et certes le convenu du sujet n'est pas un défaut du genre puisque tel est le point de départ obligé de l'invention et de la fantaisie. Mais lorsque celles-ci se manifestent ici, c'est laborieusement, et le spectateur, sans s'ennuyer, a toutefois du mal à se divertir à des personnages réduits à une idée pittoresque qui eût appelé une vigueur caricaturale à la Tashlin (une exception pour l'acteur de Greenwich Village pris du besoin de responsabilité). Un seul personnage passe l'écran, celui de Judy Holliday, qui déploie ici un talent extraordinairement varié; une seule séquence où l'on retrouve le brillant de Minnelli, celle d'une soirée du Tout-New York.

Mais de plus en plus Minnelli limite son ambition à être le témoin amusé des mœurs de son temps; tout cela est plein de gentillesse et de bonne conscience, mais pourra-t-il garder quelque liberté sur la pente facile où il se laisse aller? Cette énervation si caractéristique de la vie américaine semble le gagner à son tour, par laquelle la douleur est abolie au prix de la conscience.

Remettre de l'angoisse dans le monde est donc indispensable dans de telles conditions, et c'est d'un point de vue *moral* qu'il convient d'abord de justifier le dernier film d'Hitchcock.

Un fils vivait avec sa mère à laquelle il était fort attaché. A la mort de la vieille dame, il ne put se résigner à ne plus la voir dans son fauteuil habituel. Donc il « la » garda... Ce fait-divers étonnant, survenu, si je ne me trompe, voici trois ans à Londres, a-t-il été le point de départ de *Psycho?* C'est probable car, par un processus d'approfondissement tout à fait courant chez Hitchcock, l'intérêt ne se porte pas sur la situation macabre d'ailleurs dévoilée tardivement, mais sur le fait que puisse exister un être capable d'une telle aberration. Comment se comporte socialement un être chargé de pareil secret? Et par voie de conséquence, quel est le secret des inconnus que nous côtoyons? Ce film est construit comme l'Enfer de Dante, en cercles concentriques de plus en plus étroits et de plus en plus profonds. Une progression très sûre s'établit, depuis le début, dans l'asphyxie, dans l'enlisement, sans recours à aucune emphase spectaculaire, sans élision non plus. Le ton reste d'une minutie réaliste et finalement hallucinante qui rappelle les meilleurs moments de *Shadow of a doubt* ou de *Lifeboat,* avec de courts basculements d'une violence inouie. Chaque plan est une leçon de mise en scène, par sa précision, sa rigueur, son efficacité, mais aussi sa beauté, car dans le plus atroce des films de Hitchcock, on peut



Anthony Perkins et Janet Leigh dans Psycho **d'Alfred Hitchcock.**

encore parler de cette beauté dont le souffle passait dans *Rich and Strange*, dans *Under Capricorn*, dans *I Confess*. Peut-être aussi est-ce qu'Hitchcock s'abandonne à demi dans ce film; ou pourquoi, entre les images de *Psycho* comme entre les lignes des derniers Simenon, croirais-je surprendre les confidences d'un homme de soixante ans ?. — P.O.

SAN SEBASTIAN

Les festivals se suivent et se ressemblent. Après les films brésiliens de Santa Margherita, voici les films argentins de San Sebastian. Dire que la sélection fut remarquable et notre plaisir sans mélange serait sans doute exagéré. Mais *Roméo, Juliette et les Ténèbres*, de Jiri Weiss, très tchécoslovaque, est un très bon film puisqu'il eut le premier prix. Il faut mentionner aussi *Il Rossetto* de Damiano Damiani, film italien qui ne reçut pas les éloges qu'il méritait. Bien que sans attache avec le Mac-Mahonisme, je souscris complètement au jugement de Michel Mourlet sur la personne de Bella Darvi, l'une des meilleures actrices du cinéma mondial, si peu et presque toujours si mal employée. Dans *Il Rossetto*, elle tient un rôle épisodique qui ne lui convient absolument pas, mais en dehors duquel elle parvient à exister. Les films allemand et anglais furent moins heureux; le premier, une affreuse petite comédie dramatique à l'eau de rose sur la vie d'un juge d'enfants : *Der Jugendrichter*, de Paul Verhoeven ; le second, une horrible petite tragédie comique au vitriol anglais (sorte d'eau dentifrice) racontant le cambriolage d'une banque par une association de messieurs bien : *The League of Gentlemen*, de Basil Dearden. L'Angleterre, heureusement, avait délégué sur la plage quelques charmantes jeunes filles...

Mais revenons aux choses moins sérieuses, je veux dire au cinéma vu sous l'angle d'un festival.

Les Etats-Unis nous proposèrent deux œuvres, dissemblables autant que faire se peut : *Sergeant Rutledge* de John Ford et *The Fugitive Kind* de Sidney Lumet sur un scénario de Tennessee Williams et Meade Roberts d'après « Orpheus Descending » *Sergeant Rutledge*, étant donné le niveau moyen des œuvres présentées, m'apparut la plus estimable ; elle apportait en effet un élément relativement robuste au milieu des mièvreries européennes. L'autre film américain, en revanche, se situait à l'extrême de celles-ci, la mise en scène de Lumet se trouvant parfaitement accordée aux moisissures de Williams. La France présentait *Austerlitz*, dont il a déjà été question ici. Inutile donc d'y revenir : comme dirait Luc Moullet, « Nihil novi sub sole ». La France présenta aussi, hors programme, Alexandra Stewart qui semble toujours sortir de la neige ; jeune déesse nordique à l'accent adorable, que Pierre Kast a si mal coiffée dans *Le Bel Age*, et qui constituait le principal attrait de *L'eau à la bouche*. Mais les Espagnols préférèrent s'attarder autour de Juliette Mayniel et Dany Robin, laissant passer presque sans les voir la véritable grâce et le plus vif éclat. — O. de T.

LOCARNO

Vu un film turc. — J.-L.L.

KARLOVY-VARY

De Berlin à Karlovy-Vary, il convient de pratiquer un long détour par Prague. La découverte de cette ville qui n'est dorée que par sa légende, vaut bien le surplus d'un festival.

Et plutôt que de nous livrer à la fastidieuse énumération des trente-six ou trente-neuf films qu'il nous a été donné de voir, mieux vaut essayer de dégager quelques idées générales sur le risorgimento qui se produit actuellement dans le cinéma de l'est.

Ce qui frappe d'abord, c'est une crise du sujet. Crise d'autant plus aiguë que, dans ces pays, le sujet prime tout. C'est par son intermédiaire que l'on veut imposer les principes du réalisme socialiste. Mais force est de penser que ces principes sont bien flous, pour aboutir au résultat inverse. Loin d'accéder à la connaissance et à la vérité, ce qui doit être en fait le propre de toute œuvre d'art, les cinéastes de ces pays créent un monde mythique, purement idéal, sans lien aucun avec la vérité profonde des êtres et des choses. C'est un univers où toute critique essentielle est éliminée, où l'on pose comme postulat que tout est ou sera pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.

Vision candide et combien désastreuse. Ce n'est pas pour rien que la majorité actuelle des films soviétiques a pour héros des en-

---

ETOILES



Emmanuelle Riva

Il y a quelques semaines, les premières « étoiles de cristal » ont été remises aux lauréats 1959. Rappelons que celles-ci seront désormais décernées chaque 1er mars par un jury secret, renouvelé tous les ans et élu par l'assemblée générale de l'Académie du Cinéma, sous la présidence de Georges Auric. Rappelons également le premier palmarès :

— Grand Prix International de l'Académie du Cinéma : *Aventures fantastiques*, de Karel Zeman.

— Grand Prix de l'Académie du Cinéma : *La Tête contre les murs*, de Georges Franju.

— Grand Prix de l'Interprétation Française Féminine : Emmanuelle Riva dans *Hiroshima, mon amour.*

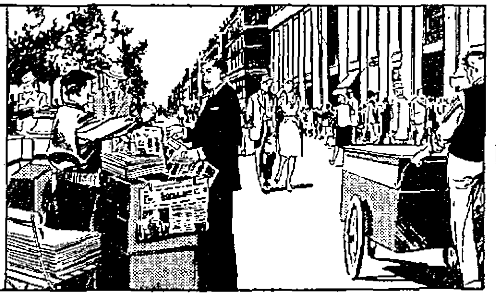
— Grand Prix de l'Interprétation Française Masculine : Charles Aznavour dans *La Tête contre les Murs.*

— Grand Prix de l'Interprétation Etrangère Féminine : Ewa Krzyzanowska dans *Cendre et Diamant.*

— Grand Prix de l'Interprétation Etrangère Masculine : Hannes Messemer dans *Le Général Della Rovere.*

13, RUE DE L'ESPOIR par J. et F. CALL. Dessins de Paul GILLON.

367. — RESUME : Ainsi, c'est fini avec Bruno.. Pour oublier, Françoise va se jeter, les yeux baissés, dans le travail.





Paru dans « France-soir » du 3-4/7/60. Cf. « Cahiers du Cinéma », n° 106, page 27.

fants, ou des adultes à la mentalité d'enfant (comme dans la *Ballade du Soldat* ou *Le Destin d'un Homme*). En jouant sur l'innocence, en se complaisant dans les bons sentiments, en prônant l'optimisme à tout prix, les jeunes auteurs de la nouvelle vague soviétique ont ceci en commun avec leurs confrères de la nouvelle vague française qu'ils refusent de regarder la vie en face. Mais ce défaut est plus grave chez eux, car on voit mal comment ils pourraient s'en sortir sans remettre en cause leur idéologie. Pour l'instant, ils n'obtiennent comme résultat que cette espèce de néo-romantisme qui en reste au stade lamartinien.

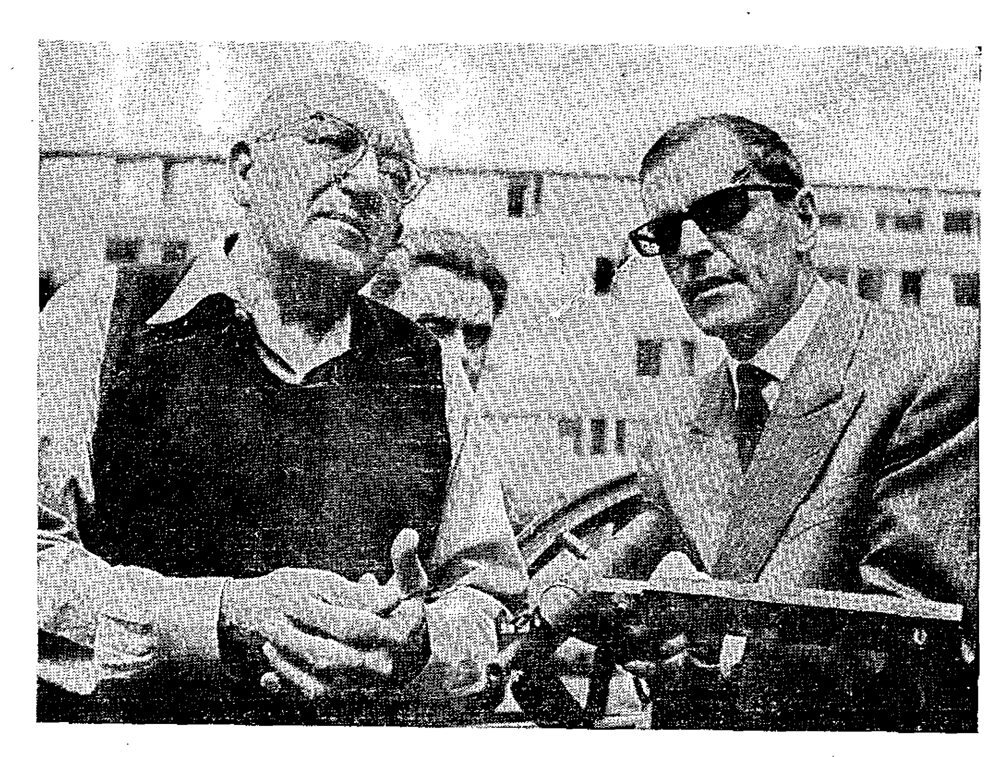
Ce culte du beau, du noble, du pur sujet aboutit en définitive à un formalisme absolu. En faisant du sujet, de l'histoire le moyen unique pour provoquer l'émotion du spectateur, ces cinéastes les constituent comme forme principale. Le reste alors ne sert qu'à illustrer. Leur mise en scène se contente de tourner *autour* du sujet. Et non pas au sens figuré, mais bien au sens propre. Il suffit de voir les innombrables mouvements de grues, tours complets de caméra sur elle-même, effets de montages, de surimpressions, de travellings lâchés dans la nature, pour se rendre compte que tout est gratuité et art pour l'art. Malheur au raphaélisme s'il n'est pas conçu par Raphaël lui-même.

Alors, il faut se réjouir de voir naître actuellement dans les pays de l'Est, à travers les films sur la dernière guerre, comme un nouveau western. C'est un phénomène facilement explicable. Historiquement cette guerre 39-45 a marqué aussi profondément les pays de l'Est que la marche vers l'Ouest les Américains. Elle est, de la même façon, source d'action immédiate et d'espérance à long terme. Elle implique, de la même façon, la lutte pour la possession et la création d'un nouveau monde. C'est donc tout naturellement que j'ai retrouvé dans la plupart des films de l'Est de ce festival les mêmes thèmes, les mêmes actions, les mêmes lieux et les mêmes personnages que dans le western classique. La différence vient de ce que, pour l'instant, les cinéastes n'ont pas encore pris conscience de toutes les possibilités que leur offre ce nouveau genre. Le formalisme dont je parlais les handicape encore.

Le meilleur film de ce nouveau style que nous ayons vu est certainement le film roumain, *Les Flots du Danube*. Œuvre d'un jeune cinéaste (comme de nombreux films présentés ici, ce qui prouve que le phénomène de renouvellement des cinéastes n'est pas particulier à la France, mais est bien un phénomène mondial), il nous conte l'histoire de deux hommes qui se découvrent réciproquement et le renversement des jugements de valeurs qui en découle. Sujet très Anthony Mann, comme on le voit. L'action se situe à la fin de la guerre. Un marinier, jeune marié, est contraint par les Allemands de procéder à un chargement de munitions et de le transporter sous bonne escorte à un port de l'embouchure du Danube. Le marinier prend comme aide, malgré sa répugnance, un prisonnier de droit commun. Or celui-ci se révèle peu à peu comme un homme exceptionnel, très supérieur au marinier.

Liviu Ciulei, qui interprète aussi le rôle du marinier, a réalisé là un film intimiste et plein de chaleur. Il excelle à peindre sur cette péniche les rapports des trois personnages, la femme et les deux hommes, en évitant tous les pièges faciles. On songe quelquefois à l'*Atalante* de Vigo. Il est simplement dommage de relever quelques faiblesses de style, comme un flash back inutile, un petit exercice de montage trop long pour l'intérêt même de l'histoire, et surtout une fin postiche qui n'ajoute rien au film, bien au contraire. Défauts mineurs que compensent une imagination et un amour charnel de la vie et des êtres, l'un et l'autre très latins.

Signalons encore le film russe *Seriochka*, œuvre de deux jeunes cinéastes, qui a remporté le grand prix. C'est encore une charmante histoire d'enfant. L'autre film sovié-



Fritz Lang et Howard Vernon.

tique, *Les héros vivants*, réalisé en Lithuanie par trois jeunes réalisateurs qui ont tourné chacun un épisode, prend également des enfants pour héros. Le film de Staudte, *Des Roses pour le procureur général*, qui précède *Kirmes* vu à Berlin, est un film soigné, plein de qualités mais froid et académique. Et surtout le meilleur film de ce festival, malgré ses défauts dus surtout à son scénario : *Il faisait nuit à Rome*, de Roberto Rossellini. — J.D.

LANG

Se trouver face à face pour la première fois avec un monument célèbre est une chose impressionnante. Je me rappellerai toujours ce jour de ma première visite à la Galeria dell'Academia, à Florence, et ma première rencontre avec le David de Michel-Ange. Ou plutôt, avec David et Michel-Ange, car pour moi, l'un c'est l'autre, et les deux ne font qu'un.

Tout comme ce jour-là j'attendais que soit parti le *groupe de visiteurs qui l'entouraient* avant de m'approcher, j'ai attendu tout récemment sur le plateau d'un studio berlinois, à l'entrée d'un immense décor planté là pour les besoins de *Les Mille yeux du Docteur Mabuse* que Fritz Lang me fasse signe d'approcher (à vrai dire, c'est lui qui s'est finalement approché !).

En un éclair, je me revois enfant devant *Metropolis* et *Les Niebelungen*, adolescent devant *Le Maudit*, je me revois, devenu homme, devant *Secret beyond the door* et *Woman in the Window* et tant d'autres, et je me dis, j'espère, je doute et je re-espère que je vais peut-être lui servir de matériau, être un des petits pots de peinture qui lui serviront pour sa prochaine toile.

« Quatre fois grandeur nature », disent les guides. Quelle blague ! La vraie grandeur, c'est réussir à être nature tout court. Parfois je l'observais, ce jeune homme de près de 70 ans que je n'ai vu que rarement assis (il n'a même pas le classique fauteuil avec son nom marqué sur le dossier) et je me demandais quel était le secret de ce David-Michel-Ange qui, depuis quatre siècles, à travers et par-dessus toutes les « écoles » et les modes successives, n'a cessé d'avoir raison et d'émouvoir. Sans le savoir, il m'a lui-même donné la réponse, un jour que j'employais à propos de je ne sais plus quoi le mot « artiste » et qu'il remarqua : « Artiste ? *Artiste ? Moi, je suis un ouvrier* ». Oui, un ouvrier que je n'ai jamais vu éponger de son front les gouttelettes du génie. Un ouvrier qui a honnêtement appris et qui connaît à fond le maniement de chacun de ses outils, qui travaille avec la même sûreté tranquille qu'un paysan d'il y a quelques siècles dont on peut admirer aujourd'hui, dans quelque

musée, le petit berceau qu'il confectionna lui-même à l'aide de quelques morceaux de bois bien sélectionnés, d'une scie et d'une hache, sans autre intention que celle de donner un gîte au petit qu'attendait sa femme.

J'ai employé le terme « matériau » en parlant de moi, acteur. Ce n'était ni par fausse modestie, ni par sous-estimation de mon métier. Je crois seulement que, pour goûter au maximum la joie de travailler avec un homme comme Fritz Lang, un acteur doit aimer le cinéma plus que soi-même. Le vrai cinéma, s'entend ; celui qui veut que le gros plan d'une serrure, d'une main ou d'un téléphone puisse avoir autant d'importance qu'un gros plan de visage. Alors il aura l'agréable surprise de constater, une fois la toile finie, que parmi tous les détails dont le peintre a su tirer le maximum, son visage, lui aussi, peut rendre le maximum et prendre une valeur particulière.

On me reprochera peut-être d'être partial, et d'avoir pris le parti d'être ébloui ? Eh bien non. Parlons des « accès d'humeur », des impatiences que j'ai entendu reprocher à Fritz Lang. D'accord, ils existent. Mais viendrait-il à l'idée de quelqu'un de reprocher à Michel-Ange d'être mécontent parce que son pinceau perd des poils et fait des traînées, ou parce que son ciseau, faute d'avoir été bien aiguisé, glisse sur le marbre au lieu de le mordre ? Je ne crois pas.

Quant à l'homme cultivé, spirituel, généreux et plein de cœur qu'est Fritz Lang en dehors du studio, non seulement ce n'est pas ici l'endroit d'en parler, mais le souvenir de l'occasion qui m'a été donnée de le connaître, je le garde et le range ; comme cet écrivain que je connais et qui, un jour, m'a dit qu'il parlait de tout dans ses livres, sauf de ce qui, dans sa vie, l'avait le plus profondément touché. — H.V.

TOGETHER

Au sujet de la critique de *Together* par L. Marcorelles, parue dans notre numéro 107, on nous prie de préciser :

« *Le film n'a pas été produit par Léon Clore, mais par Denis Horne et Lorenza Mazzetti.*

« *Le sujet original et le scénario furent écrits par Denis Horne en 1952, et le film fut tourné par Denis Horne et Lorenza Mazzetti en 1953. Lindsay Anderson fut invité par Denis Horne en 1955 à faire la phase finale du montage. Par conséquent, il est incorrect de dire que la réalisation du film a été supervisée par Anderson.* »

Dont acte.



Gert Froebe dans Les Mille yeux du Docteur Mabuse **de Fritz Lang.**

KEATON

De passage à Paris, au cours d'un voyage en Europe pour réunir les copies de ses anciens films, voici Buster Keaton, dont la silhouette petite mais trapue, le beau visage grave ne sont pas sans évoquer ceux de Strawinsky : ne sont-ils pas l'un et l'autre de la race des architectes ?

« *Mes trois meilleurs films ? Sans le moindre doute,* Our Hospitality, The Navigator, The General. *Oui, j'étais pleinement et concrètement* director *de tous mes longs métrages, avec l'aide parfois d'un* co-director, *simple conseiller technique. Si l'arrivée du parlant fut pour moi une catastrophe, ce fut bien parce que le public perdit rapidement le sens d'un comique purement plastique, mais surtout à cause de l'obligation des tournages rapides; le sens du détail a disparu. Or ce que je faisais nécessitait du temps.*

« *Nous n'avions jamais de script écrit, pas la moindre continuité, juste un simple schéma, une « ligne droite »; mais trois scénaristes suivaient le tournage jour après jour, et discutaient avec moi tout au long. Nous lancions sans cesse des idées en l'air ; l'une était-elle retenue, nous la tournions aussitôt. La seule préparation consistait donc à réunir le « matériel dramatique » nécessaire — et beaucoup de pellicule : car il ne fallait jamais se refuser la possibilité du gag imprévu, survenant en cours de tournage, et parfois par accident, tel celui, dans* The General, *de la chute des poutres accumulées sur le tender.* (cf. page 5 de notre numéro 86. — Quant à la photographie de la page 30, que nous n'avions par ignorance pas légendée, il s'agit d'une scène, coupée au montage, du même film.) *Ensuite, de nombreuses projections privées et previews décidaient du sort de chaque gag, et ceci suivant un seul critère : faisait-il rire ou non ? Et parfois telle scène, ou tel plan, étaient retournés pour en accroître l'efficacité.*

« *J'avais donc de très longs tournages; celui du* General, *par exemple, dura dix-huit semaines; de gigantesques incendies de forêt, allumés par nos scènes de batailles, nous contraignirent à rentrer à Hollywood pour attendre la pluie durant d'interminables semaines. Ces retards n'étaient d'ailleurs pas catastrophiques puisque matériel et équipe appartenaient au studio à l'année.*

« *Que reste-t-il maintenant de ces efforts ? Quelques bobines dispersées aux quatre coins du monde, et, au Smithsonian Institute de Washington, la draisienne d'*Hospitality, *conservée en compagnie de l'avion de Lindbergh ou du premier phonographe d'Edison.*

« *Quant à l'aspect tragique de ces films, il était de ma part très volontaire et prémédité, et particulièrement dans le cas d'*Hospitality. *Drama makes the comedy better.* » — J. R.

CAYROL

Jean Cayrol vient de faire ses premiers pas dans le cinéma. Laissons-lui la parole :

« *Je ne considère pas l'image comme un simple moyen de locomotion. Pour moi elle est autonome et devient à elle seule aussi importante qu'une suite d'images. L'image comme nature morte : voilà une idée qui aidera à préciser ma pensée. Il faut savoir fouiller la beauté lente d'une image, s'attarder sur elle autant de secondes qu'il est nécessaire pour la pénétrer. Par exemple, j'aime énormément cette image de* Pather Panchali *où la caméra s'attarde longuement sur l'eau de la mare où l'enfant vient de jeter le collier de sa sœur. C'est aussi grâce à la contamination les unes par les autres de ces images autonomes que s'effectue le passage du regard à la vision.* »

Une caméra empruntée à Chris Marker, le cinéaste, avec Resnais, pour qui Jean Cayrol éprouve le plus d'admiration, de longues flâneries au bord de la mer du Nord : il ne leur a pas fallu plus à lui et à son collaborateur Claude Durand pour réaliser *Spécialités de la mer* (qui exprime, dit Jean Cayrol, l'imagination de la mer), et *Les déchets* qui, à travers les déjections de la mer (ces débris de toute sorte qui gravitent en elle ou autour d'elle, animaux, plantes, déchets humains qui incluent aussi le souvenir de la guerre) exprime la mémoire de la mer. « *La mer invente sans fin ce que vous découvrez et se souvient...* », dit le commentaire de *Spécialités de la mer.*

Ce qui est essentiel pour Jean Cayrol, c'est de ne pas avoir peur. Un écrivain se lance à l'aventure. Il découvre en risquant et en se risquant, il laisse des cadavres derrière lui et ce sont autant de brouillons qui encombrent sa corbeille à papiers. Pourquoi le cinéaste n'en ferait-il pas autant ? Il ne faut pas avoir peur du ratage qui est aussi un des moyens de trouver le ton qui vous est propre ; ne pas avoir peur des « temps morts », des temps blancs ou noirs qui permettent à l'œil ou à l'esprit de se reposer. Il faut avant tout se laisser aller à la joie de filmer jusqu'à ce qu'on ait trouvé sa voix, sa vision.

Je continue de résumer la pensée de Jean Cayrol : « *Le cinéma, maintenant, n'est plus l'affaire des spécialistes, c'est aussi l'affaire des inventeurs, ceux qui inventent la réalité par le moyen du cinéma. Cela suppose la liberté la plus totale mais être libre, c'est aussi ne pas avoir peur de se tromper, ne pas être retenu par la peur de manquer de goût. On n'a pas de ces craintes en littérature... Bien entendu, il ne s'agit pas de copier la littérature mais de s'inspirer de ses moyens d'invention, de ses techniques. S'attarder, décrire, improviser, errer (dans tous les sens du mot), tout cela, dominé par le plaisir de créer, doit permettre à l'auteur de trouver sa voie et sa voix.* ». — M.D.

Ce petit journal a été rédigé par MICHEL DELAHAYE, PHILIPPE DEMONSABLON, JEAN DOUCHET, JEAN-LOUIS LAUGIER, JACQUES RIVETTE, OLIVIER DE TOURMEL et HOWARD VERNON.

LA PHOTO DU MOIS



Jacques Demy, Dorothée Blank et Corinne Marchand pendant le tournage de Lola.

Où est Lola ? Hors champ, mais pas pour longtemps. Et bientôt Anouk Aimée fredonnera, sur des paroles d'Agnès Varda :

C'est moi
C'est Lola
Celle qui rit
A tout propos
Celle qui dit
L'amour c'est beau
Celle qui plaît sans plaisanter
Reçoit sans les dédommager
Les hommages des hommes âgés
Et les braves des braves gens
Les hurrahs, les viens avec moi
Celle qui rit de tout cela
Qui veut plaire et s'en tenir là
C'est moi
C'est moi Lola.

Celle qui dit
V'là un bateau
V'là un samedi
V'là des matelots
On va tourner, on va danser
On va flirter sans y penser
On va rire et virevolter
Mais... mais quand elle met le holà
Quand elle leur dit : ça va comme ça
Tiens-toi bien, moi je m'en tiens là
C'est moi
C'est moi Lola.

Celle qui dit
Bientôt, bientôt
Et qui sourit
Dans votre dos
Toute enfoncée dans ses pensées
D'espoir, si vous les connaissiez
Un énorme espoir insensé
Celle qui n'ouvrira ses bras
Qu'à celui qu'elle reconnaîtra
Entre mille, entre cent ou trois
A qui elle dira toi, toi, toi
C'est moi
C'est moi Lola.

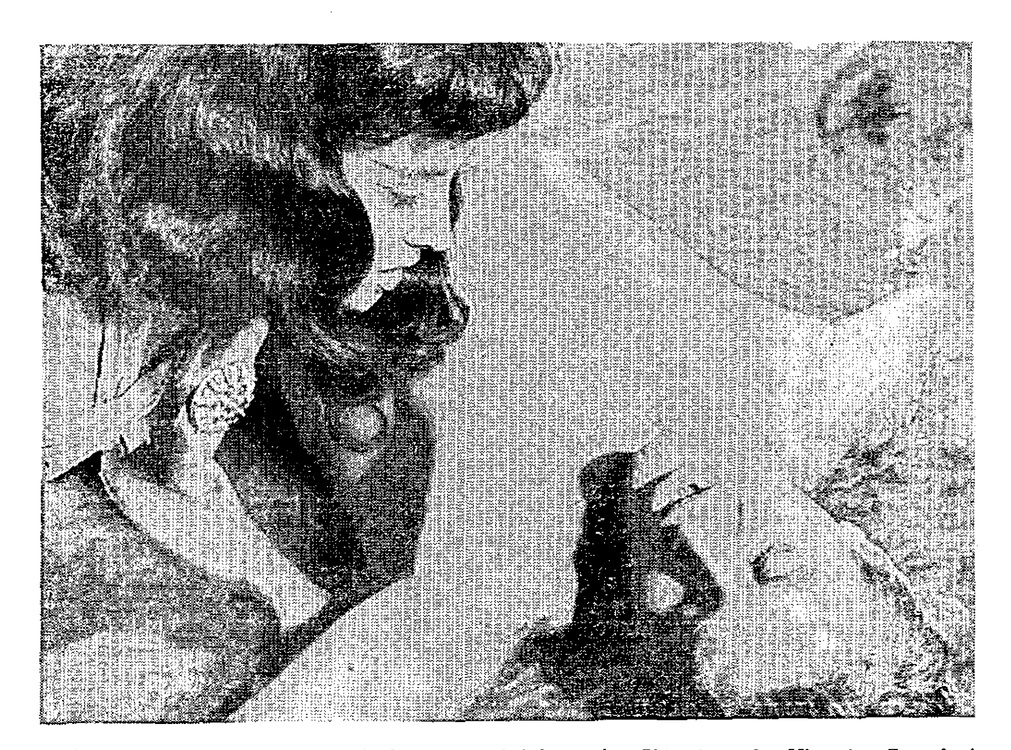
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvres.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS — LES DIX →	Henri Agel	Charles Bitsch	Jean Domarchi	Claude de Givray	Jean-Luc Godard	Fereydoun Hoveyda	Jean-Pierre Melville	Luc Moullet	Michel Mourlet	Jacques Rivette
Quand le rire était roi	★ ★	★ ★	★ ★	★ ★ ★	★ ★	★	★ ★ ★		★	★ ★
Les Légions de Cléopâtre (V. Cottafavi)	●	★ ★	★	★	★	★ ★		★ ★ ★	★ ★	★ ★ ★
Qui était donc cette dame ? (G. Sidney)		★ ★	★ ★ ★	★ ★	★	★	★	★	★	★
L'Invincible Spaceman (T. Ishii)						★ ★		●		
Cet homme est un requin (J. Pevney)	★		★		★	●		★		★
Le Défi (F. Rosi)					●			★		★
Père malgré lui (G. Kelly)	★	●	★	★				●		●
Escorte pour l'Orégon (F. D. Lyon)								●		★
Le Salaire du Courage (H. W. Koch)		●							●	★
Les Fils de Mademoiselle (R. Z. Leonard)						★		●	●	
Une gueule comme la mienne (F. Dard)	●	●		●	●		●	●		●
La Dragée haute (J. Kerchner)	●			●	●		●			●
Je pleure mon amour (L. Allen)						●		●		●
S.O.S. Pacific (G. Green)		●		●	●			●	●	●
La Terreur du Masque Rouge (L. Capuano)						●		●		
La Grande Vie (J. Duvivier)	●				●					

LES FILMS



Linda Cristal et Ettore Manni dans *Les Légions de Cléopâtre* de Vittorio Cottafavi.

Le sens de l'Histoire.

LE LEGIONI DI CLEOPATRA (LES LEGIONS DE CLEOPATRE), film italien en Supercinescope et en Eastmancolor de VITTORIO COTTAFAVI. *Scénario* : Ennio de Concini et Vittorio Cottafavi. *Images* : Mario Pacheco. *Musique* : Renzo Rossellini. *Interprétation* : Linda Cristal, Ettore Manni, Georges Marchal, Conrado Sammartin, Jany Clair. *Production* : Comptoir Français du Film - Alexandra, 1959. *Distribution* : C.F.F.

On pouvait encore, après *La révolte des gladiateurs*, penser ce qu'on voulait de Cottafavi. Pour moi, je n'en pensais pas grand bien. La vision des *Légions de Cléopâtre*, ce fut donc à la fois le plaisir de la surprise, ajouté

à celui bien particulier que diffusent en nous les œuvres que leur auteur a pris plaisir à créer.

Il y avait déjà dans *La révolte des gladiateurs* un sens certain de la couleur, du geste et de la mise en place, mais que je ne vis, ou ne sus voir, que comme aboutissant tout au plus à la création intermittente de ce qu'on appelle « un beau plan ». Les mêmes qualités, ici, font plus qu'unifier l'anecdote, elles la créent ; elles ne se contentent pas de l'illustrer, elles la *constituent* et vont jusqu'à *constituer* en Histoire l'histoire qui nous est contée.

Les rapports de lignes et de tonalités, dans cette suite de digressions, de fantaisies sur des thèmes romains, sont en eux-mêmes, et dans tous les sens du mot, une trame. Ils créent un langage immédiat où le signe se suffit à lui-même puisqu'il est déjà expression totale. Le rôle de ce langage, ici, est d'imprimer directement en nous ce sens de l'Histoire mythique qui, plus vraie que la vraie, a besoin pour être traduite de la sur-vérité d'un langage « coloré » qui retrouve les valeurs magiques, mystiques du langage préconceptuel.

C'est la romanité légendaire retrouvée par le même moyen qui crée l'américanité légendaire du western. Le geste élémentaire du héros d'épopée, replacé dans le réseau de rimes, d'assonances, de correspondances qui doit lui conférer toute sa résonance, est déjà à lui seul une Geste.

On a souvent — et abusivement — rapproché du western des films d'action qui n'avaient avec lui que des ressemblances superficielles. Ici, pour la première fois peut-être en Europe, nous sommes en face d'un film profondément westernien dans son esprit et son langage, dans sa façon d'appréhender les rapports humains au travers d'une totalité brute dont tous les éléments sont provocants et ne tolèrent, lâcheté ou héroïsme, que les aboutissements ultimes.

Une telle vision du monde exclut aussi bien l'ironie que la distanciation, mais non l'humour, ni le trait dit « forcé », ni surtout un certain sens de l'absurde : il s'agit en somme de saisir la désinvolture des faits.

Cela, l'extraordinaire début du film le traduit déjà. Au générique succèdent trois cartons remplis jusqu'au bord de considérations historiques. Ceci pour introduire à d'éblouissantes variations sur la foule des rues et des tavernes avec bagarres, discussions, flâneries diverses et surtout promenade au marché aux esclaves. Un dialogue ramassé s'incorpore aux gestes comme une dimension supplémentaire. Pour en rester au marché : « Celui-ci est destiné à un autre usage », dit le marchand présentant un jeune garçon après avoir vanté les qualités d'une marchandise féminine. Là, comme toujours, c'est en s'abandonnant constamment et totalement à la joie de dire et de montrer que Cottafavi réussit à ramasser dans le minimum de temps le maximum de signification.

Dans ce jaillissement continu, ce feu roulant d'idées, de trouvailles, il serait facile de puiser, sinon pour démontrer, du moins pour céder au plaisir de raconter (et peut-être serait-ce là le meilleur moyen d'aboutir à une démonstration) mais je préfère y renoncer. Je noterai pourtant ce trait de la flèche dont le départ et l'arrivée sont classiquement filmés en plans séparés et dont subitement, par une virevolte qui tient à la fois du clin d'œil et du crescendo le plus savant, on nous montre pour finir, dans le même plan, le départ et l'arrivée.

De Cléopâtre aussi je dirai un mot. Nous n'en avons vu d'abord que les yeux incorporés au masque d'une statue, mais lorsque, dans la taverne, nous voyons la danseuse masquer son visage de ses mains pour n'en laisser apparaître que les yeux, nous nous voyons malicieusement conviés à identifier à la belle du palais celle qui vient faire la bête dans les bas-quartiers de la ville.

Je ferai remarquer maintenant, puisque j'ai prononcé le mot de « langage préconceptuel », qu'après le dialogue d'Auguste en toge blanche dans la nuit constellée de feux, une charge échevelée fera pénétrer comme un coin les légions blanches du César dans celles rouges d'Antoine le républicain, lesquelles finiront, à la nuit tombante, par se faire emprisonner dans un cercle de feu.

Bien des détours, un seul mouvement. D'étranges orifices dans les murs par quoi la voix passe pour établir d'insoupçonnables communica-

tions. A travers lesquels nous aussi nous semblons passer grâce à un extraordinaire mouvement de caméra, le plus simple pourtant qui soit.

Simple aussi cette façon qu'a la caméra de sélectionner pendant un dialogue les interlocuteurs en présence en alternant reculs et avancées qui ont l'harmonie d'une respiration.

Une harmonie qui ne craint nullement l'essoufflement des courses syncopées, coupées d'arrêts, de sauts ou de retours, qui sait tout le prix de ces excroissances vitales qu'on appelle « temps morts » mais craint la mort de l'alanguissement. A peine ces interminables et classiques dialogues d'amoureux, nécessaires temps faibles que l'on croit bon de ménager dans tout film d'action, semblent-ils s'installer dans le film que, « cut », nous revoilà dans l'action.

Je mentionne pour finir la sensationnelle interprétation d'une insolite Cléopâtre et d'un char aux dix chevaux. Cléopâtre mourra sur son trône, figée dans sa royauté, après que Marc Antoine ait fait de sa mort une admirable symphonie en rouge où il a mis tout ce qu'il possédait d'héroïsme et de désespoir.

Car il y a aussi cela : Marc Antoine et Cottafavi ont su voir la mort en poètes et en républicains.

Michel DELAHAYE.

La loi du silence.

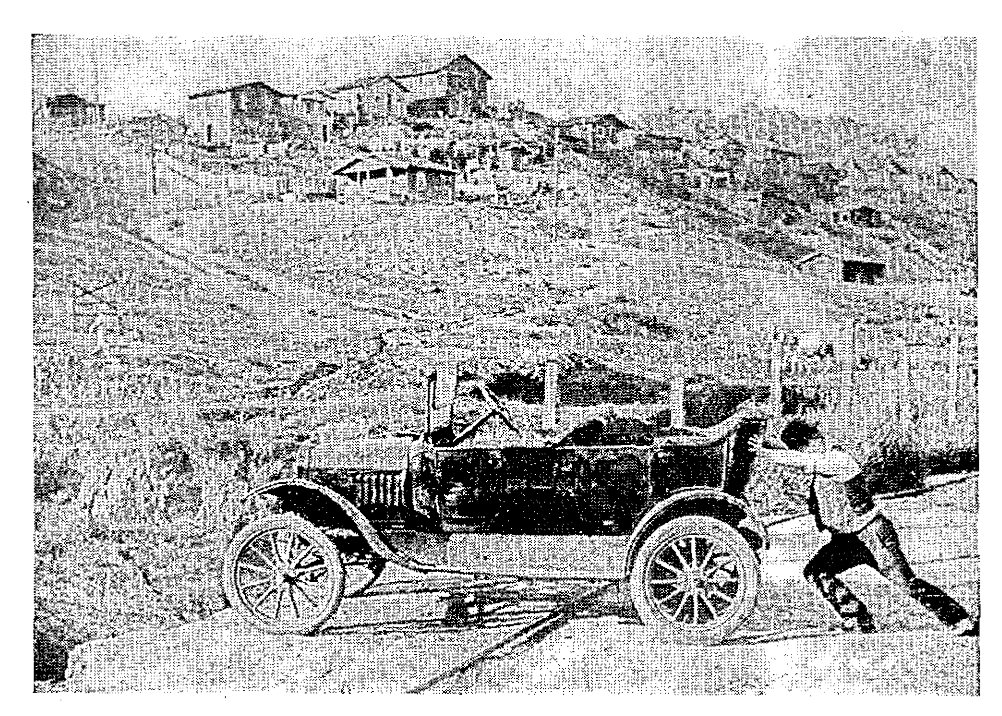
WHEN COMEDY WAS KING (QUAND LE RIRE ETAIT ROI), montage de films comiques américains produits par Mack Sennett et Hal Roach. *Supervision :* Robert Youngson. *Musique :* Ted Royal. *Commentaire français :* Pierre Destailles. *Interprétation :* Charlie Chaplin, Mabel Normand, Fatty Arbuckle, Wallace Beery, Charlie Chase, Edgar Kennedy, Snub Pollard, Harry Langdon, Buster Keaton, Chester Conklin, Ben Turpin, Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson. *Production :* Robert Youngson, 1959. *Distribution :* Fox.

Le plus (sic) de tous les « critiques » (sic) cinématographiques l'affirme de façon péremptoire : le commentaire de *Quand le rire était roi* allie la compétence et l'esprit. Public, toi qui gardes au travers de ses moindres films le souvenir ému du visage de Chaplin, offert à tous les sentiments, envahissant la toile blanche, apprends que « les gros plans de Charlot sont rares »... Toi qui croyais que Keaton était l'incarnation même de la détresse poursuivie par une fatalité implacable, sois sûr que « Buster a toujours la chance de son côté ». Ecoute en paix la longue apologie d'Al Saint-John, mais oublie un certain Picratt, au surnom glorieux, qui lui ressemblait comme un frère, et dont les exploits ne sont pas mentionnés... Et s'il t'arrivait d'évoquer le « Ballet des petits pains », sache qu'il se justifie par la « Faim » qu'éprouve le petit homme à leur endroit. Qu'est-ce que le commentateur, Pierre Destailles, croit que Charlot en fait de ses petits pains ? Qu'il s'en gave ?

Quant à l'esprit ! Face à des « Fatty devient le double de sa moitié », vive Roméo Carlès, et ses commentaires des films de Pete Smith, touchants d'ingénuité désarmante dans le stupide ! Et dire qu'à propos de *La grande époque* je reprochais à René Clair sa discrétion ostentatoire ! Divin Charybde ! Pourtant le critique du *New York Times*, parlant du texte initial de Dwight Weist, évoque un commentaire « juste et qui donne la nostalgie ». Alors, à quoi riment les élucubrations de Destailles ?

Sans doute a-t-il voulu ressusciter les « cartons » des premiers burlesques, au grotesque provoquant ? Mais ces cartons ont précisément disparu de la bande originale, car d'eux et d'eux seuls (n'en déplaise à Hitchcock qui s'y fit les griffes), serait née l'impression de vieillissement. Et voilà que, par le truchement de la parole, resurgit le seul élément périmé d'une œuvre d'éclatante actualité !

D'actualité, vous lisez bien. D'actualité, c'est-à-dire parfaitement capable



De la dynamique...

d'affronter, dans tous les domaines, n'importe quel film actuellement présenté sur les écrans.

Hellzapoppin, *Branquignol*, les *Deux nigauds*, les *En route pour* commencent à vieillir dès la minute même de leur première projection, et à se figer dans le temps. Mais qu'un producteur renouvelle l'expérience de *L'espion*, film d'aventures artificiellement muet, et l'applique aujourd'hui au style burlesque : finis les romances, les fadaises roucoulées pendant la scène d'amour, les calembours, les mots d'auteur, le vaudeville, l'intrigue tortueuse, les héros insuffisamment stylisés. Et le meilleur film qu'il pourrait obtenir serait *When Comedy Was King*, non plus intéressante rétrospective, mais guide de la voie à suivre. Plutôt que de soupirer après des temps révolus, il est si simple d'aller de l'avant, en refusant simplement au burlesque la facilité de la parole !

Car, hormis cette inutile acquisition, où sont les faiblesses de *Quand le rire* par rapport à nos jours ? L'interprétation ? Mais Mabel Normand et Gloria Swanson sont aussi séduisantes que nos pin-up 1960, mais Laurel et Hardy sont beaucoup moins visiblement maquillés que dans leurs films plus récents, mais Jerry Lewis grimace infiniment plus que Chester Conklin, mais Langdon et même Fatty ont une sobriété et un naturel que ne possèdent ni les Stooges, ni Fernand Raynaud ! Mais les grands comiques actuels, Harpo, De Funès, Serge Davri, C. Duvalleix seraient accueillis à bras ouverts par Mack Sennett et sa troupe...

Le choix des gags ? A côté des « tartes à la crème » nous avons droit à des idées d'un modernisme ahurissant : Snub Pollard, pour ne citer que lui, replie son lit dans une excavation de la muraille, et, sur la nouvelle cloison ainsi formée se dessine une cheminée avec, dans son âtre, un feu authentique de bûches brûlantes... Il circulera en chariot, propulsé à toute vitesse par les voitures vers qui il tend un gigantesque aimant, et il allumera ses allumettes en les frottant sur le plateau tournant d'un phonographe. N'est-ce pas digne du meilleur Bosustow ?

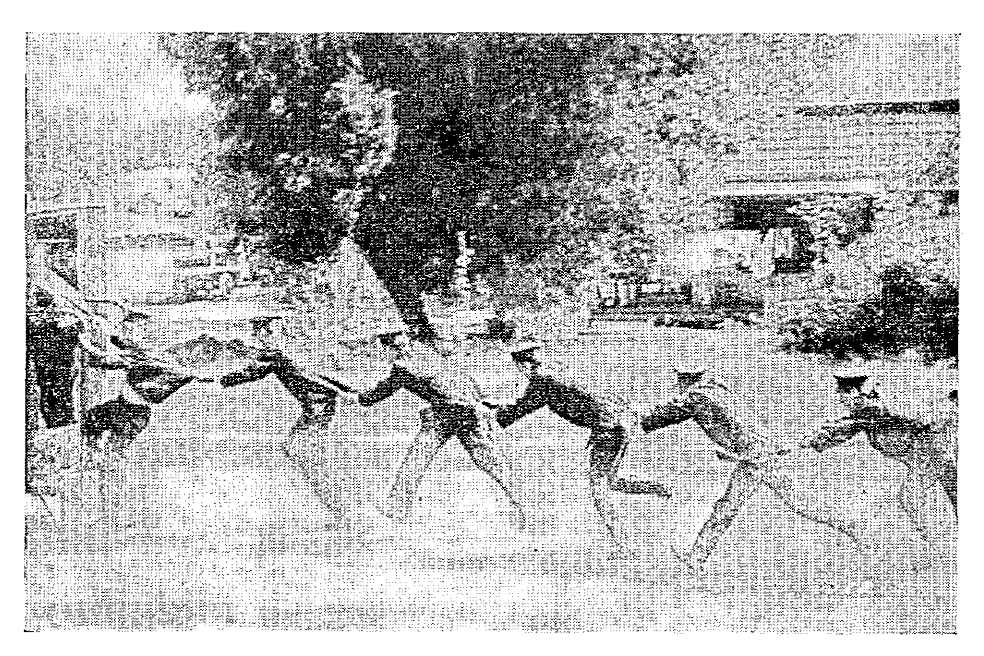
La mise en scène proprement dite ? Capra dirige Langdon pour *Une bonne à tout flair*, Leo Mac Carey, assisté de George Stevens, réalise *Big Business*, le Laurel et Hardy. Et, à défaut de génie, leur sûr métier se dessine parfaitement. Tous les raffinements de « manieurs d'image » se trouvent dans *Quand le rire*, y compris l'utilisation de la foule (« The cops » de Keaton) et les ressources de cohésion « Prise de vue-montage » (*Big Business*) où nous assistons d'une part au saccage d'une maison de campagne, d'autre part à l'anéantissement d'une automobile, ceci continuellement sur deux plans alternés.

En espérant un présent bénéfique qui nous restituerait les trésors du muet, attendons de pied ferme les prochaines sélections. Car le seul reproche que l'on puisse adresser à Robert Youngson, archiviste de *Quand le rire...* comme, hier, de la *Grande époque*, c'est l'éventail de son choix : les Charlot, trop morcelés, appartiennent aux premiers Keystone, le Fatty est de 1916, le Langdon de 24, le Snub Pollard des années 20, le Laurel et Hardy de 28. L'argument des dix mille cinq cents bobines visionnées pour n'en retenir que 8 paraît surtout publicitaire (les Chaplin, par exemple, sont médiocres). Pourquoi ne pas plutôt repérer les années de grande cuvée et nous dresser, chronologiquement, d'un film au suivant, le panorama des meilleurs extraits comiques que chacune d'entre elles a vu naître. Nous aurions alors, non seulement une suite d'anthologies fondées sur le Temps et non plus sur le créateur, un point de repère précis de toute une activité annuelle, mais, par le jeu des comparaisons, les jalons les plus sûrs de l'évolution du burlesque des meilleures années du muet aux plus brillantes du parlant...

Et même si l'on appliquait le procédé à *tous* les films de valeur, quel que soit leur genre, dont les meilleures séquences se trouveraient réunies en faisceau, dans le cadre, à chaque fois, d'une unique saison, pour les souvenirs des aînés, pour les découvertes des cadets, pour les recherches des fervents, que de riches confrontations pourraient naître...

Mais ceci est une autre histoire.

François MARS.



...à la cinématique.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Voie sans issue

THE TUNNEL OF LOVE (PERE MALGRE LUI), film américain en Cinémascope de Gene Kelly. *Scénario* : Joseph Fields, d'après sa pièce adaptée du roman de Peter de Vries. *Images* : Robert Bronner. *Interprétation* : Doris Day, Richard Widmark, Gig Young, Gia Scala, Elisabeth Fraser. *Production* : Joseph Fields-Martin Mencher, 1958. *Distribution* : M.G.M.

Il n'y a pas grand-chose à dire de ce *Tunnel of love*, tiré d'une pièce à succès que les dirigeants de la Métro se sont crus obligés de porter à l'écran. Ils pensaient peut-être que, d'un coup de baguette magique, Gene Kelly ferait de cette œuvrette une comédie d'une profonde vérité psychologique. Il semble qu'il n'en ait rien été. En algèbre comme au cinéma, — x + = —. Gene Kelly, tout le premier, reconnait qu'il s'agit d'une commande et que le résultat n'est pas bien fameux. Comment s'intéresser à cette bonne femme qui, désireuse d'avoir un enfant et incapable d'en faire, décide d'en adopter un, mais soupçonne son mari d'avoir couché avec l'assistante sociale pour satisfaire son désir. D'où quiproquo, qui n'est éclairci, à la satisfaction de tous, qu'à la fin de la durée réglementaire du film.

Gene était trop fin et trop intelligent pour croire un seul instant à cette historiette d'une écrasante niaiserie. Et il semble qu'il ait été handicapé tout au long du tournage par ses interprètes, qui ne collent absolument pas avec les rôles qu'ils ont à interpréter. Doris Day est l'image vivante de la femme légitime, enquiquineuse à souhait, et de la stérilité, par son jeu sans invention et sans idée. Elle a changé et en mal depuis *Love me or leave me* du regretté Charles Vidor et *The man who knew too much* où elle arrivait à nous faire croire qu'une femme légitime (et américaine de surcroît) n'est pas pour un mari une source permanente de désagréments. Peut-être aussi se lasse-t-on de la voir réapparaître sur les écrans parisiens à une cadence accélérée alors que des filles autrement marrantes comme Elaine Stewart et Arlène Dahl sont sur la touche. J'avoue être de moins en moins sensible au charme et aux charmes de Miss Doris Day.

Quant à Widmark, il fait preuve de bonne volonté, mais on le sent très mal à l'aise dans le rôle d'un mari transi qui tremble à l'idée que sa femme pourrait découvrir qu'il l'a cocufiée en pensée. Gig Young est le seul qui soit à peu près acceptable.

A y bien réfléchir, c'est moins la niaiserie de cette comédie qui choque que son hypocrisie, inadmissible pour un spectateur parisien et à peine supportable pour un spectateur new yorkais. Sa grossièreté également, car il faut un tact fou pour faire rire avec des histoires de grossesse illégitime. L'exquise Gia Scala ne fait par sa présence qu'accentuer notre malaise. Elle n'est pas faite pour ces histoires sordides, même si les problèmes évoqués par la pièce préoccupent les sociologues et les psychanalistes.

Consolons-nous en pensant que le résultat aurait pu être pire. Mais Gene Kelly a décidément mieux à faire. — J. D.

Un grain de sagesse

WHO WAS THAT LADY ? (QUI ETAIT DONC CETTE DAME ?), film américain de George Sidney. *Scénario* : Norman Krasna, d'après sa pièce. *Images* : Harry Stradling. *Musique* : André Previn. *Interprétation* : Tony Curtis, Dean Martin, Janet Leigh, James Whitmore, John McIntyre, Barbara Nichols, Larry Keating. *Production* : Sidney-Krasna, 1959. *Distribution* : Columbia.

Un manipulateur qui jongle avec huit boules d'un air appliqué et tendu fera un moins bon numéro qu'un artiste jonglant avec sept boules de façon parfaitement décontractée. Ainsi *Qui était donc cette dame ?* dont le postulat est cent fois supérieur à ceux des comédies américaines de série, perd cet atout maître à force de studieux, de réfléchi, de minutie préméditée. C'est que George Sidney, contrairement à un Hawks (*Monkey Business*), à un Tashlin (*Hollywood or bust*) ou même à un Preston Sturges (*The miracle or Morgan's Creek*) reste toujours dans le domaine du comique *d'idée* et non du comi-

que *d'image*. Chez lui la théorie prime la pratique, la scène à faire le gag proprement dit. *Qui était donc cette Dame ?* est un film beaucoup moins drôle à voir qu'à raconter.

Le premier quart d'heure est parfait, parce qu'il traite des scènes d'exposition. Nous sommes comme les passagers d'un wagonnet de scenic-railway, contraints de gravir la pente initiale nécessaire à notre élan, et nous émerveillant de son envergure... Mais, tous les éléments mis en place avec une éclatante dextérité, lorsqu'il n'y a plus qu'à « laisser aller », au lieu des chutes vertigineuses attendues, nous n'avons droit qu'à une descente en feuille morte.

Ce manque de punch est particulièrement sensible dans le morceau de bravoure final. Tony Curtis et Dean Martin sont enfermés dans le troisième sous-sol de l'Empire State Building qu'ils prennent pour l'intérieur d'un sous-marin russe. Héroïquement, à grands coups de slogans patriotiques, ils se décident à saborder la « salle des machines » qui n'est autre que la galerie des installations thermiques de l'immeuble. Idée intellectuellement très drôle, mais quels en sont les aboutissements visuels ? Quelques plans de gens qui éternuent ou transpirent, se mouchent ou s'épongent d'un étage à l'autre. Où sont les cubes de glace fondant, les radiateurs se congelant, les thermomètres éclatant, les dactylos en bikini, les patrons emmitouflés sous des monceaux de couverture ? Mieux, puisque la situation est déjà en soi parfaitement absurde, pourquoi ne pas avoir donné à nos héros carte blanche quant à leurs saccages et nous montrer les escaliers mécaniques déviant de leur trajet, les téléphones explosant, les machines automatiques se déréglant, l'Empire State Building tout entier sombrant dans un crescendo de démence ?

Sans doute Sidney a-t-il voulu faire une comédie, non un burlesque. Mais nul n'a le droit, sous prétexte de mesure, de refuser la richesse de possibilités offertes. Quel dommage de devoir s'en tenir au plaisant, quand était si proche l'irrésistible! — F. M.

Ces notes ont été rédigées par JEAN DOMARCHI et FRANÇOIS MARS.

FILMS SORTIS A PARIS DU 6 JUILLET AU 2 AOUT 1960

3 FILMS FRANÇAIS

Chaque minute compte, film de Robert Bibal, avec Dominique Wilms, Raymond Souplex, Robert Berri, Vera Valmont, Georges Rollin. — Kidnapping, demande de rançon, trafics et marchandages dans le milieu. Chaque minute compte double ou triple pour l'infortuné spectateur.

La dragée haute, film de Jean Kerchner, avec Odile Versois, Michel Piccoli, Dany Saval, Yves Vincent. — Une fois encore, le costaud mène l'enquête : un journaliste de province, saisi par l'ambition, y sacrifie sa routine quotidienne. Les auteurs du film ne risquent guère d'encourir le même reproche.

Une gueule comme la mienne, film de Frédéric Dard, avec Paul Guers, Jacques Duby, Claire Maurier, Olivier Hussenot, Howard Vernon. — De la résistance comme décor et alibi de la n'ième version du triangle des *Diaboliques*. Filmé et joué de façon médiocrement prétentieuse, on croirait un pastiche des films d'Hossein, qui eux-mêmes...

12 FILMS AMERICAINS

Another time, another place (*Je pleure mon amour*), film en Vistavision de Lewis Allen, avec Lana Turner, Barry Sullivan, Glynis Johns, Sean Connery. — Lana, en pèlerinage sentimental au pays de son défunt amant, devient la meilleure amie de la veuve de celui-ci. Grand bien leur fasse, mais cela nous laisse complètement froids.

Cash McCall (*Cet homme est un requin*), film en Technicolor de Joseph Pevney, avec James Garner, Natalie Wood, Dean Jagger, Otto Kruger. — Ce requin qui navigue habilement dans les eaux glacées du calcul égoïste, se trouve n'être bien sûr au dénouement qu'un innocent et rougissant petit poisson. Les discussions d'affaires pimentent curieusement la romance.

Escort West (*Escorte pour l'Orégon*), film en Cinémascope de Francis D. Lyon, avec Victor Mature, Elaine Stewart, Faith Domergue, Reba Waters. — Le puzzle laborieux d'une demi-douzaine d'historiettes western n'a jamais constitué un bon scénario. L'élément, acteur ou metteur en scène, qui lierait les divers ingrédients, fait cruellement défaut.

Her Twelve Men (*Les fils de Mademoiselle*), film en Technicolor de Robert Z. Leonard, avec Greer Garson, Robert Ryan, Barry Sullivan, Richard Hayden. — Ennuis sentimentaux d'une institutrice sur le retour. Guimauve et sirop d'orgeat font toujours le vieux Léo se pourlécher les babines.

The Lone Ranger and the lost City of Gold (*Le Justicier masqué*), film de Lesley Selander, avec Clayton Moore, Jay Silverheels, Douglas Kennedy, Charles Watts. — Nouvel épisode des aventures d'un héros de télévision. On peut sans dommage intervertir les bobines, suivant les principes esthétiques de l' « œuvre ouverte ».

Le Roi des pirates, film anonyme, avec John Crawford, Richard Crane, David Bruce, George Wallace. — A la poursuite du capitaine Kidd, avec des moyens si réduits que l'on ne peut que se réjouir du succès de l'entreprise.

Third Man on the Mountain (*Le Troisième homme sur la montagne*), film en Technicolor de Ken Annakin, avec Michael Rennie, James McArthur, Janet Munro, James Donald. — L'usine Disney refait à sa façon la première ascension du Matterhorn. La vérité historique n'est pas mieux traitée que l'art de soutenir l'intérêt du spectateur.

The Tunnel of Love (*Père malgré lui*). — Voir note de Jean Domarchi dans ce numéro, page 60.

Violent road (*Le salaire du courage*), film de Howard W. Koch, avec Brian Keith, Dick Foran, Efrem Zimbalist Jr., Merry Anders. — Conventionnel remake, comme le titre français ne cherche pas à le cacher, du *Salaire* de Clouzot. Un troisième camion veut pallier sans doute l'extrême schématisation de la ligne dramatique.

When Comedy was King (*Quand le rire était roi*). — Voir critique de François Mars dans ce numéro, page 57.

Who was that Lady ? (*Qui était donc cette dame ?*). — Voir note de François Mars dans ce numéro, page 60.

Zanzabuku, film en Eastmancolor de Lewis Cotlow. — Sympathique petit film d'explorateur, un explorateur prudent qui ne quitte guère les routes fréquentées.

8 FILMS ITALIENS

Calypso, film en Cinemascope et en Eastmancolor de Franco Rossi, Leonardo Benvenutti et Golfiero Colonna. — L'équipe Gras-Craveri a essaimé des disciples aux quatre coins de la planète. Ce faux d'un faux trompe son monde aussi aisément que les meilleurs travaux de l'atelier d'un Rubens.

Le Legioni di Cleopatra (*Les Légions de Cléopâtre*). — Voir critique de Michel Delahaye dans ce numéro, page 55.

Le Notti di Rasputin (*Les nuits de Raspoutine*), film en Eastmancolor de Pierre Chenal, avec Edmund Purdom, Gianna-Maria Canale, John Drew Barrymore, Jany Clair. — Tout un programme, consciencieusement rempli : il ne manque pas une corde de balalaïka.

Pia de'Tolomei (*La Parole est à l'épée*), film en Totalscope et en Technicolor de Sergio Grieco, avec Bella Darvi, Jacques Sernas, Ilaria Occhini, Arnoldo Foa. — La cape a également son mot à dire. Mais le titre italien est tout aussi trompeur, car Grieco ne cherche nullement à rivaliser avec Dante Alighieri.

Ragazze d'Oggi (*La Chasse aux maris*), film en Cinemascope et en Eastmancolor de Luigi Zampa, avec Marisa Allasio, Françoise Rosay, Frank Villard, Louis Seigner. — Aventures amoureuses de trois sœurs dans la ville de Milan. Le miracle n'est pas encore pour cette fois.

La Scimitarra del Saraceno (*La Vengeance du Sarrasin*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Piero Pierotti, avec Lex Barker, Chelo Alonso, Massimo Serato, Graziella Granata. — La parole est au cimeterre, en attendant le yatagan et le kriss malais.

La Sfida (*Le défi*), film de Francesco Rosi, avec Rosanna Schiaffino, José Suarez. — Pastiche, trop roublard pour être honnête, des derniers Dassin américains : ces forbans de Frisco, hâtivement naturalisés napolitains, courent et meurent selon les règles les plus strictes de la rhétorique crypto-réaliste lizzanienne.

Il Terrore della Maschera Rossa (*La Terreur du Masque Rouge*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Luigi Capuano, avec Lex Barker, Chelo Alonso. — Où l'on fait connaissance d'un supplice, semble-t-il, inédit, qui réveille le palais blasé des amateurs.

3 FILMS ANGLAIS

Davy (*Les Enfants de la balle*), film en Technirama et en Technicolor de Michael Relph, avec Harry Secombe, Alexander Knox, Ron Randell. — Du music-hall à l'opéra, le martyre d'un obèse au grand cœur. A son image, film poussif et sans grâce.

Hell is a city (*Un homme pour le bagne*), film de Val Guest, avec Stanley Baker, John Crawford, Donald Pleasence, Maxine Audley. — Dans les bas-fonds de Manchester, enquête du valeureux inspecteur lancé à la poursuite du dangereux forçat. Convention et pittoresque de pacotille font bon ménage.

S.O.S. Pacific, film de Guy Green, avec Eddie Constantine, Pier Angeli, John Gregson, Richard Attenborough, Eva Bartok. — Nous connaissons maintenant par cœur cette histoire du petit groupe d'hommes échoué sur les lieux d'une explosion atomique expérimentale. Mise en scène de mauvaise bande dessinée.

3 FILMS ALLEMANDS

Herz ohne Gnade (*Une Affaire diabolique*), film de Victor Tourjansky, avec Barbara Rütting, Hansjörg Felmy, Werner Hinz, Kai Fischer. — « Qu'il est joli garçon, l'assassin de papa ! » (le sien, en l'occurrence). Mais la police veille, le vrai coupable sera démasqué, et tout finira bien.

Das Kunstseideme Mädchen (*La Grande vie*), film de Julien Duvivier, avec Giulietta Masina, Hannes Messemer, Gert Froebe, Heinz Rühmann, Robert Dalban. — Gelsobiria, devenue sténodactylo, séduit les hommes avec son âme, c'est bien connu ; aux Allemands maintenant de s'y laisser prendre. A vous aussi, si le cœur vous en dit encore.

Maria, fille de la forêt, film en Cinemascope et en Eastmancolor de Luis Trenker, avec Marianne Hold, Bert Fortell, Katja Kessler. — Les affres d'un garde-chasse soupçonné d'être braconnier. L'idylle tyrolienne reste l'ultime recours des Naturistes impénitents.

1 FILM JAPONAIS

Kotesu myogin (*L'invincible Spaceman*), film de Teruo Ishii, avec Ken Utsui, Minoru Takada, Koji Osawa, Ryo Iwashita. — Le Justicier de l'espace sauve notre globe du dictateur atomique. Par un insolite fourmillement d'idées, ce film de série, assez soigné, rappelle plaisamment les bons sérials de jadis.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 3,50 NF)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1960